

UNIVERSITÀ DI PISA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Dottorato di Ricerca in Filologia e Letteratura greca e latina

Tesi di Dottorato in Filologia Greca (L-FIL-LET/02):

SU ALCUNI TERMINI DI CRITICA LETTERARIA:

IL CONTRIBUTO DI ARISTOFANE

Candidata:

Dott. Claudia Madrigali

Relatore:

Chiar.mo Prof. Mauro Tulli

SU ALCUNI TERMINI DI CRITICA LETTERARIA:
IL CONTRIBUTO DI ARISTOFANE

Oliveira era propenso a credere che Morelli avesse
sospettato la natura demoniaca di qualsivoglia
scrittura ricreativa (e quale letteratura non lo era,
quand'anche fosse solo un eccipiente per far
trangugiare una gnosis, una praxis, un ethos dei
molti in circolazione o che si potevano inventare?)

JULIO CORTÁZAR, *Rayuela*.

| | |
|--|----|
| Introduzione | 7 |
| Parte I. La Commedia | 22 |
| I. Αἰσχρόν | 24 |
| I | |
| 1. <i>Che cosa è turpe, se tale non sembra al pubblico? Rane 1474–5</i> | 25 |
| 2. <i>L' αἰσχρός nella commedia di Aristofane</i> | 29 |
| II | |
| 1. <i>Αἰσχρός nella letteratura greca: i tragici del V secolo.</i> | 31 |
| III | |
| 1. <i>Αἰσχρόν nel pensiero filosofico: Platone.</i> | 33 |
| IV | |
| 1. <i>Il turpe nella commedia: αἰσχρός e la Poetica.</i> | 38 |
| 2. <i>Per una definizione di αἰσχρόν: Retorica ed Etica.</i> | 45 |
| V | |
| 1. <i>Il turpe e il comico: Aristofane e lo spirito carnevalesco dell' αἰσχρολογία.</i> | 49 |
| 2. <i>Il turpe nel linguaggio della commedia: Aristotele e il pericolo dell' αἰσχρολογία</i> | 53 |
| VI | |
| <i>Conclusioni</i> | 58 |
| II. Γελοῖον | 60 |
| I | |
| 1. <i>La commedia e il comico: il γελοῖον nelle Rane di Aristofane</i> | 61 |
| 2. <i>Il γελοῖον secondo Aristofane: tra comico e ridicolo.</i> | 66 |

| | |
|---|-----|
| II | |
| 1. Il riso dei nemici e il comico: tragedia e γέλως. | 69 |
| III | |
| 1. Platone e il problema del comico: la teorizzazione del γελοῖον nel Filebo. | 74 |
| 2. Il problema della μίμησις e l'esperienza comica: γελοῖον nella Repubblica e nelle Leggi | 80 |
| IV | |
| 1. La definizione della commedia: τὸ γελοῖον nella Poetica. | 85 |
| 2. Aristotele e la teorizzazione del comico: il γελοῖον nella Retorica e nelle opere filosofiche. | 95 |
| 2.1 Il comico nel discorso retorico: γελοῖον nella Retorica. | 95 |
| 2.2 Il comico e la virtù: γελοῖον nell'Etica. | 99 |
| 3. Altre definizioni del comico nel Corpus Aristotelicum. | 102 |
| 4. I πάθη della commedia: γέλως οὐ νέμεσις? | 104 |
| 5. Aristotele e la definizione del comico: una sintesi. | 107 |
| V | |
| Conclusioni | 109 |
| | |
| Parte II. La Tragedia | 111 |
| | |
| I. Ἀμαρτία | 113 |
| | |
| I | |
| 1. La nascita di ἀμαρτία: da Omero al V secolo. | 114 |
| II | |
| 1. L'errore del poeta: ἀμαρτία nelle Rane di Aristofane | 115 |
| 2. Le altre commedie | 119 |

| | |
|---|---------|
| III | |
| 1. <i>Errore o colpa? Ἀμαρτία nella tragedia</i> | 123 |
| IV | |
| 1. <i>L'errore e la colpevolezza: ἁμαρτία nel pensiero di Gorgia</i> | 133 |
| V | |
| 1. <i>Platone e l'errore: usi di ἁμαρτία nei dialoghi</i> | 137 |
| 2. <i>Colpe morali e giuridiche: ἁμαρτάνω ed ἑξαμαρτάνω.</i> | 140 |
| 3. <i>Socrate, Platone e l'involontarietà del male: nemo sua sponte peccat.</i> | 142 |
| VI | |
| 1. <i>Aristotele e la connotazioni di ἁμαρτία: il problema dell'errore nella Poetica e nel Corpus</i> | 146 |
| 1.1 <i>L'errore nella τέχνη</i> | 147 |
| 1.2 <i>L'errore di giudizio</i> | 150 |
| 1.3 <i>L'errore dell'uomo e del personaggio</i> | 152 |
| VII | |
| <i>Conclusioni</i> | 166 |
| II. Σπουδαῖον | 168 |
| I | |
| 1. <i>La tragedia nella commedia: Le Rane di Aristofane e lo σπουδαῖον.</i> | 169 |
| 2. <i>Σπουδαῖον nelle commedie di Aristofane: il caso della Lisistrata.</i> | 172 |
| II | |
| 1. <i>Σπουδαῖον e καλὸς καὶ γαθία: un passo delle Elleniche di Senofonte</i> | 174 |
| III | |
| 1. <i>Σπουδαῖον tra ἀρετή e filosofia: Platone.</i> | 176 |
| 2. <i>Il valore etico dello σπουδαῖον: la Repubblica di Platone</i> | 178 |
| 3. <i>Ancora sull'etica: le Leggi.</i> | 182 |

IV

1. *I soggetti della tragedia: σπουδαῖον nella Poetica.* 188
2. *L' ἄρετή nell'arte del discorso: Σπουδαῖος nella Retorica.* 195
3. *Virtù e vizio: σπουδαῖοι e φαῦλοι nell'Etica Nicomachea.* 199
4. *La definizione dell'uomo politico: σπουδαῖος nella Politica.* 205

V

- Conclusioni* 215

Parte III. Il piacere della rappresentazione 217

I. Ἡδονή 219

I

1. *Il piacere del canto: ἡδονή nei versi di Aristofane* 219
2. *Aristofane e il piacere: una sintesi* 223

II

1. *Il piacere del canto: ἡδονή nei versi dei tragici* 224

III

1. *Gorgia e il piacere: ἡδονή nel pensiero dei sofisti* 226

IV

1. *Platone e il piacere: edonismo e anti-edonismo.* 229
 - 1.1 *Vivere in modo piacevole non è forse un bene? Socrate e ἡδονή nel Protagora.* 229
 - 1.2 *L'utilità del piacere: l'attacco del Gorgia.* 232
 - 1.3 *I piaceri del filosofo: ἡδονή nella Repubblica.* 235
 - 1.4 *La vita mista è la migliore: il ruolo del piacere nel Filebo.* 237
 - 1.5 *I piaceri e il problema dell'educazione: ἡδονή nelle Leggi.* 240
2. *Il piacere estetico e la μουσική: ἡδονή e arte nei dialoghi di Platone* 243
 - 2.1 *Cercare l'ἡδονή sacrificando l'utile: il piacere artistico nel Gorgia e nel Fedro.* 243

| | |
|---|-----|
| 2.2 L'ἡδονή poetica è da bandire? Il piacere della poesia nella Repubblica e nel Filebo | 246 |
| 2.3 Rendere utile il piacere della poesia: ἡδονή poetica ed educazione nelle Leggi. | 248 |
| 3. L'evoluzione della teoria del piacere: un tentativo di sintesi | 256 |
| V | |
| 1. Aristotele allievo di Platone: la teoria del piacere e la dipendenza dal maestro | 257 |
| 2. La teoria del piacere: analisi di ἡδονή nell'Etica Nicomachea. | 258 |
| 2.1 Prima teoria del piacere: il VII libro dell'Etica Nicomachea | 260 |
| 2.2 La seconda teoria del piacere: il X libro dell'Etica Nicomachea | 265 |
| 3. Il piacere dell'arte: ἡδονή nella Poetica | 271 |
| 4. Il piacere dell'arte: funzione paideutica di ἡδονή nella Politica | 276 |
| 5. Il piacere e l'oratore: utilizzo di ἡδονή nella Retorica | 278 |
| 6. Aristotele e la questione del piacere: un tentativo di sintesi. | 282 |
| VII | |
| Conclusioni | 284 |
| Conclusioni | 286 |

INTRODUZIONE

Lo studio della critica letteraria nell'antichità costituisce ancora un campo di ricerca interessante ai fini di una comprensione globale del pensiero antico e delle relative manifestazioni artistiche. Non è sbagliato, infatti, affermare che insieme con la nascita della letteratura si sia sviluppata su un binario parallelo una riflessione sulla letteratura stessa, che, priva in un primo tempo di un ambito scientifico ben definito, si è concentrata tutta all'interno della produzione letteraria ad opera degli stessi autori. I temi dell'ispirazione, della composizione artistica, dell'appropriatezza di uno stile piuttosto che di un altro si possono reperire (talvolta in forma implicita, talvolta più esplicita, ma sempre in un tutt'uno inscindibile) già nelle più arcaiche manifestazioni letterarie e attraverso tali riflessioni si può seguire lo sviluppo di una materia che nel corso dei secoli cominciò lentamente a diventare autonoma, andando a costituire infine un settore scientifico determinato.

Il presente lavoro mira ad evidenziare alcuni legami tra un lessico utilizzato in scritti del V secolo a.C. e quello più specializzato e sicuramente tecnico di Aristotele e della sua scuola. In particolare saranno analizzati cinque termini presenti in passaggi significativi di alcune commedie di Aristofane: αἰσχρὸν e γελοῖον in una prima sezione dedicata al lessico del comico, ἀμάρτημα e σπουδαῖον nella seconda sezione sulla tragedia, e ἡδονή nella parte conclusiva dedicata ai fini dell'opera poetica. L'impianto della ricerca si manterrà pressoché identico nelle sue cinque sezioni: a partire dall'analisi del significato e della funzione dei sostantivi nel contesto delle commedie di Aristofane si cercherà di delineare una parabola che consideri i principali ambiti artistici e scientifici che separano la produzione del comico da quella di Aristotele. Tappe fondamentali di tale rassegna saranno, ove significative dal punto di vista dell'argomentazione, la produzione dei tragici del V secolo, le testimonianze

dirette e indirette degli scritti dei sofisti e Platone. Il fine della ricerca è quello di dimostrare come alcuni termini si siano specializzati nel corso dei decenni in una direzione o in un'altra, senza escludere la possibilità che in determinate circostanze non vi sia che una scarsa vicinanza e attinenza tra quanto rilevato in Aristofane e quanto si apprende da Aristotele.

Perché siano più chiare le motivazioni che hanno spinto il lavoro nella direzione anticipata è utile proporre una breve panoramica generale sulla questione della critica letteraria nel mondo antico. Molti sono stati gli studiosi che nel corso del '900 hanno dedicato scritti e studi alla storia della critica letteraria presso gli antichi. Punto di riferimento fondamentale per questo tipo di ricerca rimane senza dubbio lo studio di Pfeiffer¹ sulla storia della filologia classica nell'antichità². Lo studioso a partire da Omero esamina tutte le esperienze che nel corso dei secoli hanno portato alla nascita della filologia vera e propria in epoca alessandrina³. Di particolare importanza ai fini della presente ricerca sono le sezioni dedicate ai poeti, rapsodi e filosofi fino al V secolo a.C.⁴, ai sofisti⁵ e ai cosiddetti «maestri di filosofia in Atene», ovvero Socrate, Platone e Aristotele⁶. Successivi a Pfeiffer si devono registrare tre contributi degli anni '80 di Verdenius, Arrighetti e Russell anch'essi dedicati allo studio della «riflessione di Greci sulla letteratura», come recita il sottotitolo del saggio di Arrighetti⁷.

Pur differenziandosi fra loro per alcune posizioni, comune a tutti gli studi citati è una

1 PFEIFFER, *Filologia*.

2 Prima di Pfeiffer si devono ricordare lo studio dell'inizio del '900 di SAINTSBURY, *Criticism*, quello di SANDYS, *History* del 1958 e infine i contributi della LANATA, *Poetica* del 1963 e di GRUBE, *Critics* del 1965.

3 Si tenga, tuttavia, presente la giusta osservazione di Gigante nell'introduzione all'edizione italiana (PFEIFFER, *Filologia*, 23–24), che confuta la posizione di Pfeiffer secondo la quale Aristotele non può essere considerato il creatore della filologia classica: «Che non si possa ammettere una soluzione di continuità fra la filologia dei poeti e quella dei filosofi già prima dell'età ellenistica, fra critica letteraria alessandrina ed Aristotele è stato mostrato sia da uno storico sia da un filologo» (con riferimento a due lavori di MOMIGLIANO, *Development* e ROSSI, *Generi*).

4 PFEIFFER, *Filologia*, 43–59

5 PFEIFFER, *Filologia*, 61–116

6 PFEIFFER, *Filologia*, 117–154

7 VERDENIUS, *Principi*; ARRIGHETTI, *Poeti* e RUSSELL, *Critics*, preceduto dalla raccolta di passi della letteratura greco-latina redatto nel 1972 con Winterbottom (RUSSELL–WINTERBOTTOM, *Criticism*).

panoramica sull'età arcaica, ovvero su tutto ciò che ha preceduto lo sviluppo della filologia e della critica vere e proprie. In questa sezione introduttiva, dunque, cercheremo di fornire gli elementi principali di questa preistoria della filologia, come la definisce Pfeiffer⁸, fino ad Aristofane.

1. *Epica e lirica: preistoria della poetica.*

1.1 *Omero*

Le prime esperienze di composizione poetica da parte del popolo greco sono tutte racchiuse nell'opera prima del genio umano: i poemi omerici. L'epica rappresenta il primo (e per molto tempo l'unico) genere letterario praticato nell'antichità, ovvero la prima forma di composizione che avesse come scopo principale il diletto del pubblico. La parola comincia ad essere utilizzata per le sue valenze artistiche e non più come mero mezzo di comunicazione tra esseri umani. La civiltà prende forma attraverso la consapevolezza dell'importanza dell'esperienza poetica come momento di svago, di riflessione e di apprendimento. Almeno a partire dall'VIII secolo a.C. si può dunque collocare con certezza un'attitudine alla letteratura come mezzo artistico.

La testimonianza portata dal contenuto dei poemi omerici offre uno spaccato su una civiltà che poneva l'esperienza poetica al centro della vita sociale e collettiva. La figura dell'aedo era circondata da un'aura di rispetto e mistero per il suo stretto legame con la divinità ispiratrice del canto. La prima forma di riflessione sulla composizione poetica, sul ruolo dell'artista e sull'importanza del contenuto e della forma del canto è già presente nei poemi stessi. Come è già stato detto, la riflessione sull'esperienza poetica nasce insieme alla poesia come necessità imprescindibile per comprendere e far comprendere l'eccezionalità dell'atto poetico. Mentre nell'*Iliade* la centralità della narrazione della guerra lascia poco spazio a riflessioni sulla creazione artistica⁹, nell'*Odissea* si possono facilmente individuare passi in cui il rapsodo riflette sulla propria natura e sul proprio lavoro. Due personaggi di particolare rilievo in questo senso sono Femio (*Od.* I) e Demodoco (*Od.* VIII), due aedi che compaiono in passi distinti del poema di Odisseo. La presentazione dei due cantori e ciò che gli altri

⁸ PFEIFFER, *Filologia*, 41.

⁹ Eccetto alcuni brevi riferimenti, cui fa cenno Lombardo nella sua introduzione a VERDENIUS, *Principi*, 11–12.

personaggi dicono a proposito della loro figura e del loro canto rappresenta un primo chiaro esempio di riflessione sulla composizione poetica. L'argomentazione di Telemaco nel primo libro dell'*Odissea* sulla materia del canto di Femio¹⁰, l'ispirazione divina e la protezione delle Muse¹¹ attribuite a Demodoco nell'VIII canto dello stesso poema rappresentano proprio due tra i primi e più significativi «momenti di riflessione dei Greci sulla letteratura»¹². Proprio in riferimento a Femio si può rintracciare una prima indicazione sulla funzione dell'aedo e sulle peculiarità del canto (*Od.* I, 346–353):

μη̐τερ ἐμή, τί τ' ἄρα φθονέεις ἐρίηρον ἀοιδὸν
 τέρπειν ὅππῃ οἱ νόος ὄρνυται; οὐ νύ τ' ἀοιδοὶ
 αἴτιοι, ἀλλὰ ποθι Ζεὺς αἴτιος, ὅς τε δίδωσιν
 ἀνδράσιν ἀλφειστῆσιν ὅπως ἐθέλησιν ἐκάστω.
 τούτῳ δ' οὐ νέμεσις Δαναῶν κακὸν οἶτον ἀείδειν·
 τὴν γὰρ ἀοιδὴν μάλλον ἐπικλείουσ' ἄνθρωποι,
 ἢ τις αἰὼντεσσι νεωτάτῃ ἀμφιπέληται.
 σοὶ δ' ἐπιτολμάτω κραδίη καὶ θυμὸς ἀκούειν·

350

Le parole di Telemaco indicano che funzione principale del cantore è quella di dilettere (τέρπειν) e che egli assolve tale compito in base a ciò che la mente gli suggerisce (ὅππῃ οἱ νόος ὄρνυται). L'aedo, infatti, ricerca costantemente materie nuove per allietare il proprio pubblico, poiché chi ascolta trae maggiore soddisfazione nell'udire canti originali.

Più fedele all'immagine tradizionale dell'aedo è invece la presentazione di Demodoco che viene introdotto con formula simile all'inizio dell'ottavo libro dell'*Odissea* (*Od.* VIII, 43–45):

(...) καλέσασθε δὲ θεῖον ἀοιδόν,
 Δημόδοκον· τῷ γάρ ῥα θεὸς περὶ δῶκεν ἀοιδὴν
 τέρπειν, ὅππῃ θυμὸς ἐποτρύνῃσιν ἀείδειν.

45

¹⁰ Nel primo libro dell'*Odissea* Telemaco sottolinea come il pubblico sia stimolato da un canto nuovo e mai udito, sebbene non siano da disdegnare anche i contenuti tradizionali. Cfr anche Plato, *Resp.* 424b3–c6).

¹¹ Cfr Hom. *Od.* VIII, 40–47 e 62–95.

¹² Lo stesso può essere detto a proposito dell'episodio delle sirene nel XII libro dell'*Odissea* (184–191), quando si ribadisce lo scopo del canto di dilettere il pubblico, sottolineandone, però, il grande potere persuasivo e quasi magico che incanta (θέλγει) l'uomo.

In questa occasione si sottolinea come l'ispiratore del canto sia la divinità, mentre l'individualità dell'aedo è messa in secondo piano. I due passi mostrano come fin dal periodo arcaico questioni come quella dell'ispirazione del canto, della novità della materia e della funzione della poesia fossero percepite come problematiche e degne di riflessione.

Infine, oltre ai riferimenti al canto e alle modalità di composizione, i poemi omerici sono ricchi di riflessioni sulla lingua stessa, come, per esempio, le numerose etimologie e parafrasi presenti nel testo¹³. Sebbene in molti casi si debba pensare a semplici ornamenti letterari¹⁴, in altri è evidente una diversa motivazione, come, per esempio, la necessità di dare ragione di assonanze e derivazioni di determinate parole da altre.

1.2 Esiodo

Altra tappa fondamentale nello sviluppo di un senso critico da parte della cultura greca nei confronti della letteratura è Esiodo. *Mutatis mutandis* anche il poeta dell'Elicona ripropone le medesime problematiche già riscontrate nei poemi omerici. La questione dell'ispirazione poetica, il ruolo del poeta e quello della divinità nella composizione del canto, l'aderenza al vero delle vicende narrate e lo scopo del canto stesso sono alcuni tra i temi ricorrenti nella poetica di Esiodo, cui si deve aggiungere la tendenza già riscontrata in Omero al gusto e alla pratica dell'etimologia¹⁵.

Come sostiene Arrighetti nel suo lavoro più volte citato, «Il proemio della *Teogonia* (...) contiene il primo e uno tra i più famosi programmi poetici che mai siano stati composti¹⁶». Il proemio della *Teogonia*, infatti, contiene non soltanto precise indicazioni sull'ispirazione del canto, sui suoi contenuti e sulle modalità di svolgimento dello stesso, ma anche, sempre secondo le parole di Arrighetti, «la formulazione di un'idea

13 Cfr ARRIGHETTI, *Poeti*, 15–sgg.

14 Cfr ARRIGHETTI, *Poeti*, 19–20, che riporta una posizione già sostenuta da PFEIFFER, *Filologia*, 45.

15 Cfr ARRIGHETTI, *Poeti*, 23–sgg.; 37–sgg e il saggio introduttivo alle opere di Esiodo (ARRIGHETTI, *Poeta*).

16 ARRIGHETTI, *Poeti*, 39 e ARRIGHETTI, *Poesia*.
Hes. *Th.* 1-115.

di poesia e degli intenti che essa persegue tale da da caratterizzarla soprattutto come diletto, come consolazione e sollievo dagli affanni¹⁷». Per la prima volta nell'esperienza letteraria greca si trova espresso in modo esplicito un concetto che fin dai poemi omerici risultava chiaro ma inespresso. Esiodo, proprio all'inizio del suo poema, propone una precisa definizione di poesia, in base alla quale egli procederà nella stesura del suo canto. Elemento di rottura e segno di evoluzione rispetto all'ingombrante passato dei poemi omerici è piuttosto l'ulteriore elemento che, sempre nel proemio della *Teogonia*, Esiodo include nella sua dichiarazione di poetica, la verità (*Theog.* 27–28):

ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα
ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι.

Le Muse ammettono di essere capaci di narrare molte menzogne, ma, come a sottolineare la novità rispetto al passato, dichiarano che quando vogliono (εὖτ' ἐθέλωμεν) sono capaci di cantare cose vere (ἀληθέα). Le divinità ispiratrici del canto, dunque, hanno scelto Esiodo perché attinga ad un canto nuovo, che in base alla loro volontà attuale deve essere veritiero.

Altrettanto veritiero deve essere il canto degli *Erga*. Nel secondo poema di Esiodo, il poeta utilizza il canto come strumento di insegnamento e di utilità sociale. La tradizionale invocazione alle Muse del proemio sembra perdere la sua funzione originaria di ispirazione del canto e appare più come una formula tradizionale di introduzione alla materia. Si perde, dunque, il valore sacro dell'invocazione alle Muse, che diventa più che altro una soluzione stilistica. Il contenuto degli *Erga*, infatti, è ispirato dall'esperienza diretta del poeta, che in base alle sue conoscenze veicola informazioni utili al pubblico che lo ascolta. Il vero inizio del poema si deve collocare al verso 10, quando il poeta eleva la sua personalità con una fortissima presa di posizione ed indica quale sarà la materia del suo canto (*Op.* 10):

(...) ἐγὼ δέ κε Πέρσῃ ἐτήτυμα μυθησαίμην.

La forza di ἐγὼ all'inizio del periodo e l'utilizzo dell'ottativo aoristo, che indica da un lato (attraverso il modo ottativo) la volontà e il desiderio di mettere in atto una

¹⁷ ARRIGHETTI, *Poeti*, 40.

determinata azione e dall'altro (attraverso l'aoristo) la eleva al di sopra del tempo rendendola sempre valida, inquadrano l'affermazione del verso 10 come una precisa dichiarazione di poetica e come l'espressione della volontà del poeta di affermare la sua sovranità rispetto alla materia del canto¹⁸. Il complemento oggetto ἐτήτυμα, inoltre, ribadisce in modo ancora più esplicito rispetto alla *Teogonia* la volontà di narrare cose veritiere. Infine, l'indicazione di un destinatario reale, identificato e vicino al poeta (il fratello Perse) contribuisce a rendere il canto ancora più pragmatico e indirizzato verso una precisa finalità didascalica.

La figura di Esiodo risulta di primaria importanza per comprendere l'evoluzione del rapporto tra il poeta e il proprio prodotto artistico. Le riflessioni che il poeta inserisce nei suoi canti mostrano un'attenzione alle finalità dell'opera poetica e al ruolo dell'artista all'interno della società; Esiodo, dunque, riveste un ruolo fondamentale nell'evoluzione della critica letteraria e della filologia nel mondo antico.

1.3 Pindaro

La poesia lirica costituisce un'ulteriore ambito entro il quale ha trovato terreno favorevole lo sviluppo di una riflessione sul ruolo del poeta e sulla poesia in generale. Punto di riferimento per il genere letterario e per il contributo allo sviluppo di una poetica è da considerarsi senza alcuna esitazione Pindaro¹⁹. Le sue liriche si distinguono da quelle di altri esponenti del genere, che pure hanno dato un contributo al progredire della riflessione sul loro lavoro²⁰, per l'importanza rinnovata che si conferisce alla figura del poeta. Egli ha una funzione fondamentale nella società e in relazione alla committenza ha il potere di elevare un uomo al di sopra degli altri con il suo canto. Il rapporto del poeta con le Muse ritorna ad essere privilegiato ed

18 Si veda anche ARRIGHETTI, *Poeti*, 50, che sottolinea come il ruolo del poeta nella società acquisisca con Esiodo ad una dignità e un ruolo tutti nuovi: «L'assumersi il ruolo di chi intende proclamare un messaggio così importante come quello contenutovi comporta la coscienza di un'indiscussa superiorità rispetto agli altri da una parte, e dall'altra la necessità di procacciarsi un pubblico di ascoltatori».

19 ARRIGHETTI, *Poeti*, 64: «Nella poesia corale trova espressione una serie di motivi di grande importanza relativamente alla funzione e ai compiti del poeta; si ripete a buon diritto che nessun poeta ha mai parlato tanto di se stesso e della sua arte quanto Pindaro; (...) in Pindaro questi motivi trovano la loro espressione più vigorosa e lucida».

20 Ci si riferisce in particolare a Simonide e Bacchilide, che rappresentano i due principali termini di paragone con Pindaro per quanto riguarda la concezione del ruolo del poeta e del suo canto.

indispensabile: egli è in tutto e per tutto il profeta delle Muse, l'unico tra gli uomini ad essere degno di ricevere il canto e in grado di diffonderlo²¹.

Sebbene un contributo di fondamentale importanza come gli *Studia Pindarica* di Bundy del 1962 consideri l'intera opera di Pindaro come totalmente inserita nel tradizionale filone della lirica corale, escludendo il fatto che il poeta avesse potuto in qualche modo riservare spazi all'interno delle sue composizioni a interventi personali o a riflessioni su stile e contenuto, rimane innegabile che liriche come la *Nemea VII*²² contengano riferimenti fin troppo marcati a temi che esulano dal contenuto esplicito dell'epinicio per poterne negare la singolarità e l'importanza.

La riflessione di Pindaro si rivolge anche al canto stesso, alla forma e alla materia: il poeta dà precise indicazioni sulla necessità di varietà (ποικιλία), ordine (κόσμος) e misura (καιρός) all'interno della lirica, fornendo uno strumento di primaria importanza per penetrare a fondo nella sua opera. Pindaro fornisce una chiave di lettura del suo canto e lo fa in modo esplicito riservandovi spazi per la descrizione esplicita del suo lavoro, delle sue intenzioni e delle modalità di realizzazione della creazione artistica.

Pur tenendo conto della tradizionalità di alcune immagini come quelle che alludono alla varietà del canto, non si può negare come la presenza del poeta in determinati passi della sua opera sia esplicita e significativa. I numerosi accenni alla duplice natura della verità²³, necessaria ma spesso negativa, devono essere intesi come un riferimento al contenuto del canto e alle scelte del poeta in relazione alla materia. Inoltre, la particolare attenzione riposta nella sistemazione e nell'ordine di pensieri e parole, più volte esplicitata e sottolineata, rappresenta un'ulteriore prova della presenza del poeta in quanto tale all'interno del suo canto²⁴. Pindaro entra nel testo per fornire giustificazioni in merito alla sua poetica, ovvero alle sue scelte stilistiche e contenutistiche e per questo motivo assume un ruolo fondamentale nella storia della critica letteraria.

21 ARRIGHETTI, *Poeti*, 73.

22 Per l'analisi approfondita del testo e una bibliografia aggiornata si rimanda ad ARRIGHETTI, *Poeti*, 75-97 (in particolare 75 n. 132 e 78-82) e GENTILI, *Poesia*, 185-sgg.

23 Pi. O. I, 28-sgg; P. III, 103-4; N. V, 16-7.

24 Pi. Fr. 194, 2-3: τειχίζομεν ἤδη ποικίλον κόσμον αὐδάεντα λόγων; O. III, 8: βοᾶν αὐλῶν ἐπέων τε θέσιν.

2. L'esperienza dei Sofisti

Una vera rivoluzione nell'ambito della critica letteraria è avvenuta nel V secolo con l'affermarsi del movimento sofistico. I sofisti sono stati i primi ad interessarsi esplicitamente allo studio della parola e del suo uso all'interno di un discorso facendone addirittura un mestiere. Come afferma Pfeiffer «I sofisti spiegavano la poesia epica ed arcaica, combinando loro interpretazioni con osservazioni linguistiche, definizioni e classificazioni sulle linee tracciate dai precedenti filosofi, ma il loro interesse per la poesia omerica o lirica e per la lingua ebbe sempre uno scopo pratico, 'educare uomini' (...)»²⁵.

Come indica Pfeiffer, l'azione dei sofisti si inserisce in un'epoca durante la quale la produzione e la diffusione del libro si era già notevolmente affermata almeno ad Atene²⁶, basti ricordare la notizia sulla prima redazione scritta dei poemi omerici che la tradizione attribuisce alla volontà di Pisistrato. Nella seconda metà del V secolo cominciano a diffondersi i testi delle tragedie e delle commedie così come le *Storie* di Erodoto annoverano una prima redazione scritta negli anni intorno al 430 a. C. Un contributo fondamentale alla diffusione del libro si ritiene sia stato fornito proprio dall'attività dei sofisti²⁷. Trattandosi di professionisti itineranti, infatti, la maggioranza di essi aveva in primo luogo la necessità di trascrivere i discorsi che avrebbe poi declamato nelle diverse città²⁸; la loro attività di insegnanti, inoltre, lascia ipotizzare da un lato l'utilizzo di testi con raccolte dei poeti del passato e dall'altro la diffusione di una manualistica di settore che raccogliesse gli insegnamenti dei diversi maestri²⁹. Si può dire che sia stata proprio questa tendenza a promuovere un primo studio sistematico della letteratura, contribuendo alla nascita e allo sviluppo di una vera e

²⁵ PFEIFFER, *Filologia*, 61.

²⁶ PFEIFFER, *Filologia*, 77–sgg.

²⁷ PFEIFFER, *Filologia*, 80–81.

²⁸ PFEIFFER, *Filologia*, 81: «Dal *Simposio* platonico (117b), di cui l'intera scena è posta nel 416 a.C., si può dedurre che le *Horai* di Prodicò furono in circolazione come 'libro' a quel tempo; successivamente da una copia di questo libro Senofonte attinse la famosa parabola di Eracle al bivio (*Mem.* IV 2. 1 ss.)».

²⁹ LUZZATTO, *Oratoria*, 207–sgg.

propria critica letteraria non più relegata allo spazio circoscritto dedicatogli dai poeti ma ormai riconosciuta come settore di studio indipendente.

D'altro canto, ostacolo ad una più completa comprensione di questo nuovo filone di studi è la totale mancanza di testimonianze dirette. Tutto ciò che conosciamo ci arriva da indicazioni presenti in autori successivi e in particolare da Platone, che in due passi del *Fedro* (228a) e del *Protagora* (325e) ci fornisce una sorta di bibliografia completa sui manuali di retorica, mentre in un altro celebre passo del *Protagora* (338e–sgg.) lascia che il sofista di cui il dialogo porta il nome si dedichi ad un'analisi del carne *A Skopas* di Simonide di Ceo. Sempre Protagora pare che si sia occupato della questione della ὁρθοέπεια all'interno del suo scritto intitolato *Ἀλήθεια*³⁰, questione che, in base alle testimonianze di Platone (*Euthyd.* 277e; *Crat.* 38b), fu ripresa poi dal suo discepolo Prodic.

Altro esponente di spicco del movimento sofistico è stato innegabilmente Gorgia. La figura del sofista di Lentini è testimonianza diretta dell'interesse del movimento nei confronti di questioni di critica letteraria. Sebbene anche di Gorgia non siano trādite opere a carattere tecnico, la conservazione di alcuni suoi celebri discorsi fornisce materiale già sufficiente a capire l'interesse del sofista nei confronti dello studio della parola e dello stile.

2.1 Gorgia: il caso dell'Encomio di Elena

L'*Encomio di Elena* di Gorgia rappresenta da un lato una diretta testimonianza dell'attività pubblica dei sofisti, dall'altro l'esempio più chiaro di quello che doveva essere il livello dello studio sull'arte della parola tra la fine del V secolo e l'inizio del IV³¹.

Lo scritto di Gorgia si apre con una *Priamel*, che indirizza subito il lettore verso il nucleo centrale della questione: lo studio delle potenzialità del λόγος. La vicenda di Elena, in effetti, non è altro che l'occasione per Gorgia di dimostrare ad un pubblico ciò che un bravo oratore può ottenere attraverso la giusta applicazione dell'arte retorica. Il primo paragrafo dell'*Encomio di Elena* appare più l'introduzione di un

30 PFEIFFER, *Filologia*, 91.

31 La questione della datazione dell'*Encomio di Elena* non è facile da dirimere.

manuale di retorica, che non l'attacco di una pubblica declamazione in onore di Elena di Sparta. Il termine che apre l'*Encomio*, infatti, è κόσμος, che da solo indica la presenza di un programma e di una serie di norme attraverso cui l'ordine stesso debba essere mantenuto. Elemento essenziale al mantenimento dell'ordine all'interno di un discorso, spiega Gorgia, è la verità. Ἀλήθεια viene identificata come elemento centrale e imprescindibile di un λόγος, senza di essa si verifica senz'altro ἀκοσμία. Nel periodo successivo si stabilisce un'ulteriore regola fondamentale al fine di conferire veridicità ed efficacia ad un λόγος:

ἄνδρα δὲ καὶ γυναῖκα καὶ λόγον καὶ ἔργον καὶ πόλιν
καὶ προῶγμα χρή τὸ μὲν ἄξιον ἐπαινῶ τιμᾶν, τῷ δὲ
ἀναξίῳ μῶμον ἐπιτιθέναι· ἴση γὰρ ἀμαρτία καὶ ἀμαθία
μέμφεσθαι τε τὰ ἐπαινετὰ καὶ ἐπανεῖν τὰ μωμητὰ.

Caratteristica fondamentale dei discorsi di encomio o di biasimo deve essere quella di lodare chi è degno di essere lodato e biasimare chi è degno di essere biasimato. Agire in modo opposto rappresenta un errore e una dimostrazione di ignoranza rispetto ai principi della τέχνη.

Dopo un'introduzione generale al personaggio, dove Gorgia annovera informazioni sulle origini di Elena, sulla sua leggendaria bellezza, sugli aspetti principali della vicenda che la lega a Paride e sulle principali confutazioni che si possono opporre all'infamia che grava sulla spartana, il sofista compie un'altra importantissima digressione completamente incentrata sull'esaltazione del potere del λόγος. I paragrafi 8-14 rappresentano il fulcro reale dell'argomentazione e la vicenda di Elena si rivela fin da subito nient'altro che un pretesto per dimostrare tutte le potenzialità di un λόγος. Grazie ad un ragionamento ben costruito, infatti, l'oratore può convincere il suo pubblico che un dato di fatto quale la responsabilità di Elena rispetto alla guerra di Troia sia del tutto falso e che in verità la donna deve essere completamente scagionata dalle accuse che ne investono la reputazione. All'inizio del § 8 Gorgia introduce l'argomentazione sul λόγος affermando che se Elena avesse fatto ciò che ha fatto perché persuasa da un λόγος sarebbe piuttosto facile scagionarla dalle accuse che gravano sulla sua persona (§ 8, 51-53):

λόγος δυνάστης μέγας ἐστίν, ὃς σμικροτάτῳ σώματι
καὶ ἀφανεστάτῳ θειότατα ἔργα ἀποτελεῖ· δύναται γὰρ

καὶ φόβον παῦσαι καὶ λύπην ἀφελεῖν καὶ χαρὰν
ἐνεργάσασθαι καὶ ἔλεον ἐπαυξῆσαι.

Il λόγος, spiega Gorgia, è un grande tiranno che compie azioni pari a quelle degli dei pur essendo costretto in un corpo così piccolo da risultare quasi invisibile. Esso ha il potere di far cessare la paura e la tristezza e di infondere gioia e pietà³².

Nel paragrafo successivo è presente un'altra importante riflessione dal punto di vista tecnico: Gorgia, infatti, afferma che anche la poesia è di per sé un λόγος, ma che si distingue per la presenza della metrica. Il metro, dunque, è una caratteristica peculiare di un preciso genere letterario: la ποίησις. Dopo aver fornito indicazioni sulla forma, Gorgia indica anche quali siano le principali potenzialità di tale tipologia di λόγος; in base alla buona o alla cattiva sorte dei protagonisti, l'anima soffre (ἐπαθεῖν) delle affezioni appropriate (ἰδιόν τι πάθημα)³³. La poesia, dunque, in quanto λόγος ha il potere di infondere passioni nell'animo di chi la ascolta. Il λόγος è quasi un incantesimo (§ 10) che entra nella mente dell'uomo attraverso il piacere e grazie alla sua incredibile potenza può modificarne pensieri ed emozioni. Dopo aver parlato del λόγος in generale, della sua espressione attraverso il metro, la poesia, e del suo utilizzo negli incantesimi, Gorgia propone un'ulteriore digressione per elencare altri tre generi letterari attraverso i quali il λόγος manifesta il suo potere (§ 13):

ὅτι δ' ἡ πειθὼ προσιούσα τῷ λόγῳ καὶ τὴν ψυχὴν
ἐτυπώσατο ὅπως ἐβούλετο, χρὴ μαθεῖν πρῶτον μὲν
τοὺς τῶν μετεωρολόγων λόγους, οἵτινες δόξαν ἀντι
δόξης τὴν μὲν ἀφελόμενοι τὴν δ' ἐνεργασάμενοι τὰ
ἄπιστα καὶ ἄδηλα φαίνεσθαι τοῖς τῆς δόξης ὄμμασιν
ἐποίησαν· δεύτερον δὲ τοὺς ἀναγκαίους διὰ λόγων
ἀγῶνας, ἐν οἷς εἷς λόγος πολὺν ὄχλον ἔτερψε καὶ
ἔπεισε τέχνηι γραφεῖς, οὐκ ἀληθεῖαι λεχθεῖς· τρίτον
<δὲ> φιλοσόφων λόγων ἀμίλλας, ἐν αἷς δαίκνυται καὶ
γνώμης τάχος ὥς εὐμετάβολον ποιοῦν τὴν τῆς δόξης
πίστιν.

32 La somiglianza con le caratteristiche tipiche della tragedia elencate da Aristotele nella *Poetica* risulta del tutto evidente in questo passaggio. Nel periodo successivo (§ 9), inoltre, Gorgia indica che la poesia non è altro che un λόγον ἔχοντα μέτρον, quasi a ribadire che le caratteristiche elencate nel paragrafo immediatamente precedente si riferiscono in particolare ad un certo tipo di poesia.

33 Anche in questo caso la vicinanza con la sezione del II libro della *Retorica* di Aristotele dedicato ai πάθη (1378a30–sgg.).

I discorsi dei meteorologi, quelli degli oratori e quelli dei filosofi rappresentano altrettanti generi letterari che sfruttano le potenzialità della parola per raggiungere i fini specifici delle diverse τέχναι cui appartengono.

Infine nel § 14 Gorgia conclude la sua “τέχνη” ribadendo che caratteristica fondamentale del λόγος è quella di influire sulla ψυχή dell’uomo: ogni tipo di discorso, ogni genere letterario, ha peculiarità specifiche che lo distinguono dagli altri e ciascuno influisce sull’anima in base alle finalità proprie del genere, così come ogni farmaco interviene sul corpo in base ai suoi principi attivi per guarire da una malattia o da un’altra.

Un’ultima indicazione importante sull’evoluzione della letteratura tra la fine del V secolo e l’inizio del IV si può reperire, infine, nel paragrafo conclusivo dell’*Encomio* (§ 21):

ἐπειράθην καταλῦσαι μώμου ἀδικίαν καὶ δόξης
ἀμαθίαν, ἐβουλήθην γράψαι τὸν λόγον Ἑλένης μὲν
ἐγκώμιον, ἐμὸν δὲ παίγνιον.

Gorgia conclude il suo encomio affermando di aver tenuto fede ai propositi iniziali e di aver voluto *scrivere* questo discorso che per Elena è un encomio e per lui solo un gioco. In primo luogo si deve notare come la parola scritta stia prendendo il sopravvento su quella orale: Gorgia non si preoccupa di fingere che il suo discorso sia nato come un’orazione poi trascritta in un secondo tempo, ma indica chiaramente che la prima redazione fosse proprio quella scritta (ἐβουλήθην γράψαι). In secondo luogo il fatto di concludere sottolineando che ciò che per Elena è un encomio per lui è solo un gioco indica come la vicenda di Elena sia un mero pretesto per presentare un breve *excursus* dimostrativo sugli insegnamenti tipici della sua scuola, che si occupa di studiare il λόγος in ogni sua espressione artistica.

L’*Encomio di Elena* rappresenta ciò che abbiamo di più simile ad un manuale di retorica del V–IV secolo; esso è da considerarsi senz’altro un punto di svolta rispetto alla letteratura precedente: sebbene, infatti, anche in questo caso la riflessione sulla parola sia inserita all’interno di una cornice letteraria, questa risulta di minore importanza rispetto alle informazioni tecniche veicolate dal discorso.

3. Teatro e poetica: Aristofane.

Contemporaneo di Gorgia e punto di partenza della presente ricerca, Aristofane rappresenta da un lato un esempio della consapevolezza dei poeti riguardo alle potenzialità della propria arte, dall'altro la prova dell'esistenza di una riflessione tecnica ormai consolidata sulla letteratura. Infatti, a differenza delle informazioni tecniche contenute nei poemi epici o nella lirica, che rappresentano una riflessione personale dell'autore sulla propria arte e l'espressione della propria personale poetica, i riferimenti tecnici presenti nelle commedie di Aristofane sono testimonianza di un dibattito sull'arte che andava al di là della poetica del singolo artista, ma che cominciava allora a stabilire la natura dei diversi generi letterari e a dettarne regole specifiche. La prova di questo risiede nel fatto che molti dei termini utilizzati in contesti manifestamente metateatrali e molte delle questioni che Aristofane solleva all'interno delle sue commedie si ritrovano nei decenni successivi negli scritti di Platone e soprattutto nei trattati di Aristotele.

Se luogo di preferenza destinato all'espressione della voce del poeta all'interno della commedia antica era la parabasi del coro³⁴, non sono poche le commedie di Aristofane in cui la trama stessa presenta argomenti correlati al mondo del teatro: Euripide, per esempio, è protagonista di almeno una commedia (*Tesmoforiazuse*) e compare tra i personaggi principali di altre due (*Rane* e *Acarnesi*). Scene come il prologo delle *Rane* o come quella della visita di Diceopoli ad Euripide negli *Acarnesi* costituiscono un esempio della consapevolezza dell'esistenza di una τέχνη e della necessità di applicare determinate regole affinché una messa in scena abbia successo e sia in linea con le norme specifiche del genere a cui appartiene.

La differenza tra la natura delle testimonianze di epica e lirica e quelle presenti nelle commedie di Aristofane è la motivazione che pone il commediografo ateniese al punto di partenza di questa ricerca. In mancanza di materiale manualistico che fornisca elementi precisi per stabilire il grado di evoluzione della critica letteraria relativa a teatro e poesia nella seconda metà del V secolo a.C. Aristofane costituisce la testimonianza più esplicita dello sviluppo di una τέχνη ποιητική, che vedrà la sua massima espressione nella *Poetica* di Aristotele.

34 MASTROMARCO, *Aristofane*, 14–15 e MASTROMARCO - TOTARO, *Teatro*, 215.

La presenza di somiglianze tra alcuni passaggi del trattato di Aristotele e numerosi passi delle commedie di Aristofane rappresenta, invece, la motivazione che pone Aristotele stesso come secondo termine di paragone della ricerca.

L'analisi che segue sarà di natura puramente terminologica. I cinque termini isolati rappresentano il risultato finale di una lunga fase di scelta operata in base a liste di frequenza ed analisi dei vari contesti dei termini maggiormente utilizzati nelle commedie di Aristofane e presenti anche nella *Poetica* di Aristotele. Si è scelto di optare, infine, per quelli che sono apparsi come i termini più efficaci a dimostrare l'importanza della testimonianza di Aristofane nella storia della critica letteraria. Sebbene, inoltre, la ricerca sia stata effettuata all'interno dell'intero *corpus* delle commedie di Aristofane, apparirà chiaro che le *Rane* rappresentano la prova più evidente di un interesse dell'autore nei confronti della τέχνη ποιητική.

La scelta di includere Platone e altre opere del *Corpus Aristotelicum* è stata dettata, nel caso di Platone, dalla necessità di evidenziare tutti i passaggi che tra la fine del V secolo e la metà del IV hanno portato alla redazione di un'opera come la *Poetica* e, nel caso del *Corpus*, dalla volontà di proporre una visione più completa dell'utilizzo e del significato dei singoli termini nell'intera opera di Aristotele. I passi proposti, infine, rappresentano le testimonianze più interessanti dell'uso dei singoli termini, mentre la parte interpretativa cercherà di evidenziare di volta in volta la presenza o meno di un punto di incontro tra i diversi autori considerati.

PARTE I

LA COMMEDIA

In questa prima sezione saranno analizzati due termini, αἰσχρόν e γελοῖον, che costituiscono i due elementi basilari della ben nota definizione del comico presente nella *Poetica* di Aristotele. I termini sono stati selezionati in base all'interessante utilizzo che ne fa Aristofane in molti passi di alcune delle sue commedie e in relazione alle altrettanto significative occorrenze rilevate nei tragici e in Platone. L'analisi sarà condotta attraverso il confronto dei passi più rappresentativi del commediografo e degli altri termini di paragone selezionati con le nozioni presenti nell'opera di Aristotele e in particolare nella *Poetica*. Il criterio seguito è quello di un'analisi terminologica caratterizzata da un lavoro svolto quasi esclusivamente sul testo.

I

Αἰσχρὸν

Tra i numerosi aspetti interessanti della civiltà greca, la problematica del turpe risulta da sempre uno degli elementi che ha suscitato il maggiore interesse degli studiosi di questa epoca storica. Poiché un approccio troppo generico si rivela impraticabile per la vastità delle implicazioni connesse al concetto in questione, la presente ricerca manterrà nei limiti del possibile una prospettiva prettamente linguistica, con lo scopo di individuare punti di contatto tra aspetti rilevati in alcune opere di Aristofane e il pensiero di Aristotele.

Si può anticipare fin da subito che fulcro dell'indagine sul concetto di αἰσχρὸν saranno le *Rane* di Aristofane e la *Poetica* di Aristotele, poiché presentano interessanti punti di contatto che meritano più di altri di essere approfonditi. Nelle *Rane* di Aristofane l'aggettivo αἰσχρός compare in tutto tre volte. Mentre la prima delle tre occorrenze (verso 693) non risulta di particolare interesse ai fini di un'indagine relativa al linguaggio tecnico e poetico in Aristofane, le due successive (versi 1474 e 1475) offrono non pochi spunti di analisi, soprattutto se le si mette in parallelo con un noto passo della *Poetica* di Aristotele.

Nella *Poetica*, infatti, αἰσχρός compare in un paragrafo in cui Aristotele fa un rapido accenno alla commedia, fornendo alcune informazioni generali sull'argomento. Nonostante la brevità dell'approfondimento, le parole di Aristotele risultano chiare ed inequivocabili: in queste poche righe, infatti, vengono esposti alcuni punti fondamentali della sua idea del comico come la qualità e la natura del contenuto di questa espressione artistica.

Si cercherà di dimostrare che l'accenno presente nelle *Rane* ha un legame significativo con quanto Aristotele scrive nella *Poetica* e che le parole di Aristofane riflettono un dibattito attuale al momento della messa in scena della commedia nel 405 a.C. Si cercherà inoltre di chiarire quali siano i molteplici significati e le numerose implicazioni che il termine αἰσχρός possiede nei due contesti citati e nella letteratura contemporanea ad Aristofane ed Aristotele, con particolare interesse per i contributi più strettamente connessi all'arte poetica, siano essi di natura tecnica o meno.

I

1. Che cosa è turpe, se tale non sembra al pubblico? *Rane* 1474–5

Nella parte finale della *Rane* di Aristofane, Dioniso, dopo aver assistito al celebre agone tra Eschilo ed Euripide, deve operare una scelta tra i due poeti in gara e decidere quale dei due riportare ad Atene. In modo del tutto inaspettato (infatti era sceso nell'Ade con l'intento di far risalire con lui Euripide) il dio conferisce la vittoria ad Eschilo, suscitando lo sdegno e la collera dell'altro contendente, il quale ritiene che la decisione finale di Dioniso sia un «αἰσχιστον ἔργον». Alle parole di Euripide Dioniso ribatte dicendo che è il pubblico a decidere ciò che è turpe (1472–8):

| | | |
|-----|---|------|
| ΕΥ. | Τί δέδρακας, ὦ μιαιώτατ' ἀνθρώπων; | |
| ΔΙ. | Ἐγώ; ἔκρινα νικᾶν Αἰσχύλον. Τιῇ γὰρ οὐ; | |
| ΕΥ. | Αἰσχιστον ἔργον προσβλέπεις μ' εἰργασμένος; | |
| ΔΙ. | Τί δ' αἰσχρόν, ἦν μὴ τοῖς θεωμένοις δοκῇ; | 1475 |
| ΕΥ. | ὦ σχέτλιε, περιόψει με δὴ τεθνηκότα; | |
| ΔΙ. | «Τίς δ' οἶδεν εἰ τὸ ζῆν μὲν ἐστὶ κατθανεῖν», τὸ πνεῖν δὲ δειπνεῖν, τὸ δὲ καθεύδειν κώδιον; | |

Come si evince dallo scolio relativo al verso 1475 delle *Rane*³⁵, la battuta di Dioniso a questo punto della commedia costituisce una citazione dall'*Eolo* di Euripide, che recita: τί δ' αἰσχροὺν ἦν μὴ τοῖσι χρωμένοις δοκῇ;³⁶. La tragedia di Euripide, come noto, mette in scena l'amore incestuoso tra i figli di Eolo (Macareo e Canace) ed è verosimile che la frase fosse pronunciata da uno dei due amanti, messo di fronte alla turpitudine del suo amore. Aristofane muta il soggetto giudicante e rimette al pubblico la decisione di stabilire che cosa sia o non sia turpe.

In primo luogo sarà utile formulare una o più ipotesi per tentare di chiarire le motivazioni che hanno spinto il commediografo ateniese a inserire una sentenza di questa natura in un passo tanto importante delle *Rane*.

La prima conclusione a cui si può giungere è che la frase in questione miri a screditare il personaggio di Euripide³⁷. È noto il sarcasmo espresso in molte delle commedie di Aristofane nei confronti del tragico ateniese e anche le *Rane* non tradiscono tale tendenza. A più riprese il testo si dimostra ostile e dissacratore nei confronti del poeta e la frase che è stata messa in evidenza al verso 1475 potrebbe non nascondere nient'altro che un nuovo modo per offendere i prodotti della sua arte, insinuando che il pubblico stesso ha decretato la vittoria di Eschilo preferendo le sue tragedie a quelle di Euripide, che sono, quindi, τί δ' αἰσχροὺν. Le parole di Dioniso, inoltre, giungono in risposta proprio ad un attacco di Euripide, che definisce un αἰσχιστον ἔργον la scelta operata dal dio tra lui ed Eschilo.

Sembra essere di questo avviso Rogers, che nel suo commento cita un passo di Ateneo³⁸ che sembra confermare l'ipotesi dell'attacco diretto ad Euripide³⁹. Rogers, inoltre,

35 DÜBNER, *Scholia, Ran.* 1475.1: τί δ' αἰσχροὺν ἦν μὴ: Παρὰ τὰ ἐξ Αἰόλου Εὐριπίδου τί δ' αἰσχροὺν, ἦν μὴ τοῖσι χρωμένοις δοκῇ;

36 TrGF, 19.

37 Sulla natura degli attacchi ad Euripide da parte di Aristofane esistono due posizioni opposte: la prima, che ci sembra la più corretta, riconosce in essi un artificio drammatico privo di contatto con la realtà, mentre la seconda ritiene che l'ostilità nei confronti del tragediografo abbia toni così accesi, da dover essere del tutto concreta e reale. Sull'argomento si rimanda a PRATO, *Euripide*.

38 Ath., xiii, 45: Λαῖδα λέγουσι τὴν Κορινθίαν ποτὲ/Εὐριπίδην ἰδοῦσαν ἐν κήπῳ τινὶ/πινακίδα καὶ γραφεῖον ἐξηρτημένον/ἔχοντ'. 'ἀπόκριναι, φησὶν, ὦ ποιητά μοι,/τί βουλόμενος ἔγραψας ἐν τραγωδίᾳ/'ἔρρ', αἰσχροποιέ (Eur. Med. 1346);' καταπλαγείς δ' Εὐριπίδης/τὴν τόλμαν αὐτῆς 'σὺ γάρ, ἔφη, τίς εἴ, γύναι;/<οὐκ> αἰσχροποιός;' ἡ δὲ γελάσασ' ἀπεκρίθη/'τί δ' αἰσχροὺν, εἰ μὴ τοῖσι χρωμένοις δοκεῖ;

39 ROGERS, *Frogs* p. 224 *ad locum*: «Athenaeus (xiii. chap. 45) quotes some lines of Machon, in which Corinthian Lais, like Dionysus here, make use of this line to barb a cutting repartee against Euripides himself»

ricorda un passo del *De Audiendis Poetis* (§ 12) di Plutarco nel quale si dice che durante la rappresentazione delle *Rane*, dopo aver udito la frase del verso 1475, il pubblico abbia sollevato un tumulto e che una voce, identificata con quella di Antistene, abbia detto: «αἰσχροὺν, καὶν δοκῇ καὶν μὴ δοκῇ».

Il contesto della battuta e il fatto che venga chiamato in causa il pubblico, però, suggeriscono la possibilità che dietro all'attacco ad Euripide si nascondano altre motivazioni. In primo luogo, infatti, si può pensare che Aristofane abbia citato il verso di una tragedia di Euripide per dimostrare al tragediografo che lui stesso ha espresso in passato un concetto, che va a contraddire la sua attuale esclamazione di sdegno. È possibile, inoltre, che Aristofane stia cercando approvazione per il suo lavoro e che faccia qui riferimento alle sue commedie, che non possono essere tacciate di avere contenuti turpi poiché il pubblico le ha approvate ed apprezzate già in passato⁴⁰.

È anche verosimile che Aristofane si aspettasse una qualche reazione positiva da parte del pubblico alla proclamazione di Eschilo come vincitore dell'agone. Se così fosse, è altrettanto possibile che pronunciando il verso 1475 l'attore nel ruolo di Dioniso facesse riferimento alla suddetta reazione indicando il pubblico nel rivolgersi al secondo attore. Quest'ultima ipotesi, sebbene sia coerente con le parole del testo, presuppone un'improvvisazione ed un'adattabilità del canovaccio al momento della rappresentazione della commedia di cui purtroppo non conosciamo l'entità e l'importanza⁴¹. Si può supporre che l'autore abbia suggerito all'attore di pronunciare una battuta simile, nel caso in cui il colpo di scena generato dalla scelta di Dioniso avesse provocato la reazione sperata. Quest'ultima ipotesi, però, andrebbe a

40 Sulla questione della παρατραγωδία e dell'allusione si rimanda a BONANNO, *Allusione* e ai lavori citati dalla studiosa nel saggio in questione.

41 Vedi CANTARELLA, *Scritti*, VI p. 135 sgg. Per quanto riguarda la tragedia, Cantarella ipotizza l'esistenza di due tipologie di testi: quella dei testi scenici, modificata ed utilizzata dagli attori durante le rappresentazioni, e quella letteraria, da utilizzare nella scuola o per la lettura. La differenziazione, spiega Cantarella, deve essere cominciata con la fioritura artistica di Eschilo; prima di lui, infatti, «è noto che l'attore era una medesima persona con l'autore [...] in quanto il personaggio drammatico, di fronte al coro, era uno solo». Con l'introduzione da parte di Eschilo del deuteragonista le due attività cominciano a separarsi definitivamente, ma finché l'autore rimane in vita non sono ammesse modificazioni. Sul finire del V secolo, dopo la morte dei tre grandi tragici, il ruolo dell'attore comincia ad assumere un'importanza sempre maggiore, tanto da comparire nelle didascalie accanto al nome dell'autore e, di tanto in tanto, addirittura prima, specialmente in un periodo di decadenza della qualità degli autori. In ogni caso, rispetto al testo di Aristofane, sembra evidente la mano dell'autore nei versi in analisi, che presentano, infatti, la parodia di una tragedia anziché una semplice battuta.

contrastare con l'aneddoto riportato da Plutarco di cui abbiamo già parlato, salvo supporre che Antistene fosse uno dei pochi spettatori a non essere d'accordo con la decisione di Dioniso.

Aristofane con queste parole conferisce al gusto del pubblico la facoltà di stabilire la natura e la qualità delle rappresentazioni a cui assiste; gli spettatori non sono più solamente i beneficiari dello spettacolo, ma ne diventano i giudici più severi ed autorevoli. Il pubblico diventa sovrano nella decisione della qualità di ciò che sta vedendo e il suo giudizio artistico si presenta come totalmente soggettivo⁴². La categoria del turpe, inoltre, viene considerata determinante nella valutazione di una rappresentazione e, dunque, si può parlare di αἰσχροὺς come di un termine che in determinati contesti assume una rilevanza tecnica. In base alle parole di Dioniso in risposta all'esclamazione di Euripide del verso 1474, si può ipotizzare che il tragediografo non si limiti a indicare la scelta di Dioniso come un αἰσχιστον ἔργον, ma che la sua frase rappresenti un commento alla scelta drammatica operata da Aristofane. Il verso 1475, dunque, non solo si rivela interessante di per sé, ma sembra anche caricare la battuta precedentemente pronunciata da Euripide di un significato secondario e metateatrale⁴³.

L'operazione non desta particolare stupore, vista l'alta concentrazione di spunti tecnici che è possibile evidenziare nelle *Rane*. Proprio la natura dell'intero agone, così inquadrato e specifico nei giudizi critici e nelle esegesi che vi sono contenute, suggerisce di valutare attentamente interventi simili, nel tentativo di capire le intenzioni di Aristofane e il contesto in cui esse si inserivano.

42 Si deve distinguere tra il giudizio che Aristotele attribuisce al pubblico e quello che sussiste in conseguenza dei canoni stabiliti dalla *Poetica*. Nel VI capitolo della *Poetica* (1450b17) Aristotele definisce l'ὄψις (lo spettacolo) come elemento ψυκαγωγικός μα ἀτεχνότατος, alludendo ad una indiscussa influenza della messa in scena sul giudizio del pubblico, che esula, però, dalla reale qualità tecnica dell'opera, tanto più che la messa in scena è totalmente affidata agli σκευοποιοί ed estranea ai compiti del poeta. È possibile dunque che anche Aristotele prenda in considerazione la possibilità che il pubblico abbia un qualche ruolo nella valutazione delle opere dei drammaturghi, ma che esso sia totalmente basato sull'espressione di una δόξα errata poiché oltre alla costruzione del μῦθος prende in considerazione anche la realizzazione scenica, che di fatto, però, esula dall'arte.

43 Cfr GIULIANO, *Platone*, 125. In relazione al tipo di tragedia educativa che Platone poteva accettare nella sua πόλις, Giuliano cita un passo delle *Rane* in cui il personaggio di Eschilo ricorda i suoi *Persiani* e li giudica con un simile criterio estetico (1027): κοσμήσας ἔργον ἄριστον.

2. L'αἰσχροὺς nella commedia di Aristofane

Il termine αἰσχροὺς nelle altre commedie di Aristofane non sembra essere così interessante come ci è apparso nelle *Rane*. Affinché, però, il quadro risulti più completo in seguito all'analisi di alcuni passi della letteratura successiva sarà comunque opportuno condurre un breve *excursus* sull'utilizzo del termine da parte del commediografo ateniese.

Nei *Cavalieri* si nota al verso 1321 un valore estetico-morale di αἰσχροὺς: il Salsicciaio dopo aver avuto la meglio su Paflagone nella gara per essere il nuovo aiutante di Demos, dice di aver riportato alla bellezza il vecchio ἐξ αἰσχροῦ, alludendo ad un miglioramento sia dal punto di vista dell'aspetto fisico sia da quello del carattere.

Nelle *Nuvole*, ai versi 1020–1021, il discorso migliore si difende dal discorso peggiore dicendo che se Strepsiade darà ascolto al peggiore lui gli farà τὸ μὲν αἰσχροὺν ἅπαν καλὸν ἡγεῖσθαι, τὸ καλὸν δ' αἰσχροὺν, con un esplicito riferimento al tipico *cliché* del sofista. Al verso 1374, invece, l'aggettivo sostantivato indica, insieme con κακός, la serie di offese che Strepsiade dice di aver rivolto a suo figlio, che lo aveva attaccato ingiustamente. In questo caso, quindi, αἰσχροὺς come attributo di ἔπος indica un linguaggio offensivo e volgare, che a partire da Senofonte e Aristotele prenderà il nome di αἰσχρολογία⁴⁴.

Nella *Pace* l'aggettivo assume un valore tutto etico nelle parole che Hermes rivolge al popolo greco, accusato di un comportamento disdicevole (αἰσχροὺς appunto) con il solo scopo di ottenere un αἰσχροκερδής, che aveva favorito ed alimentato la guerra.

Negli *Uccelli* ai versi 755 e seguenti il corifeo, rivolto agli spettatori, li invita ad andare a vivere con gli uccelli poiché tra loro è lecito tutto ciò che sulla terra è punito dalla legge:

| | |
|---|-----|
| Εἰ μετ' ὄρνιθων τις ὑμῶν, ὦ θεαταί, βούλεται | 755 |
| διαπλέκειν ζῶν ἡδέως τὸ λοιπόν, ὥς ἡμᾶς ἴτω. | |
| Ὅσα γὰρ ἐνθάδ' ἐστὶν αἰσχροὰ τῷ νόμῳ κρατούμενα, | |
| ταῦτα πάντ' ἐστὶν παρ' ἡμῖν τοῖσιν ὄρνισιν καλά. | |
| Εἰ γὰρ ἐνθάδ' ἐστὶν αἰσχροὺς τὸν πατέρα τύπτειν νόμῳ, | |
| τοῦτ' εἰκεῖ καλὸν παρ' ἡμῖν ἐστὶν. | 760 |

44 Si veda più avanti §V.

Le parole del coro esprimono un giudizio simile per natura a quello che abbiamo letto nelle *Rane* e che vedremo presente anche nell'*Ippolito* di Euripide⁴⁵: il valore di determinati comportamenti non è affatto assoluto, ma dipende dal particolare giudizio di chi si rapporta ad essi. Azioni che in un contesto possono essere percepite come αἰσχρά, in altre circostanze è possibile che siano considerate lecite e convenienti. Tale considerazione riprende il concetto espresso nelle *Rane*, secondo il quale è il pubblico, in base al suo gusto, a decidere che cosa sia αἰσχρός in una rappresentazione teatrale (*Ran.*1475).

Un'occorrenza piuttosto interessante si trova nelle *Tesmoforiazuse*, al verso 168. Agatone entra in scena vestito da donna nel ruolo di corifea e va sostenendo che l'opera del poeta è uguale alla sua natura, di conseguenza se un poeta è brutto produce brutte composizioni (167–170):

ΑΓ. ὅμοια γὰρ ποιεῖν ἀνάγκη τῇ φύσει.
 ΚΗ. ταῦτ' ἄρ' ὁ Φιλοκλέης αἰσχρὸς ὦν αἰσχρῶς ποιεῖ
 ὁ δὲ Ξενοκλέης ὦν κακὸς κακῶς ποιεῖ,
 ὁ δ' αὖ Θεόγνις ψυκρὸς ὦν ψυκρῶς ποιεῖ.

In questo caso l'aggettivo αἰσχρός è utilizzato, come nelle *Rane*, per giudicare la qualità di un'opera poetica, sebbene manchi il riferimento al gusto del pubblico. Il verso delle *Tesmoforiazuse* si avvicina molto ad un passo del *Fedro* di Platone (258d1) in cui viene affermato che non è αἰσχρόν scrivere discorsi, ma scriverli non bene, ovvero αἰσχρῶς καὶ κακῶς. Anche in Platone, dunque, come si vedrà meglio in seguito, si può riscontrare l'uso dell'aggettivo αἰσχρός come giudizio su un'opera letteraria. Il passo della commedia di Aristofane, inoltre rappresenta un importante antecedente del III libro della *Repubblica* di Platone (392c–398b) in cui la teoria della μίμησις si avvicina molto a quella suggerita qui dal commediografo⁴⁶.

In Aristofane, dunque, il termine αἰσχρός assume svariate sfumature di significato, passando dalla valenza morale a quella estetica e testimoniando come tale concetto avesse, nella cultura greca, numerose possibilità di utilizzo in contesti anche molto diversi tra loro. In ogni caso il termine non sembra avere una sfumatura positiva e rivela sempre un giudizio negativo da parte di chi lo usa. Si rivela, inoltre, una decisiva

⁴⁵ Eur. *Ip.* 411–412.

⁴⁶ Su questo si veda TULLI, *Γελοῖον*, 535 n.7

soggettività di giudizio nel decretare che cosa sia o meno αἰσχρός.

Per la presente indagine avrà particolare rilievo il confronto tra l'assoluta soggettività del giudizio poetico, che a nostro avviso è presente nelle *Rane*, e l'utilizzo di tale termine da parte di Aristotele in ambito poetico.

II

1. Αἰσχροὺς nel teatro greco: i tragici del V secolo.

Nei drammi messi in scena dai tre grandi tragici del V secolo il concetto dell'αἰσχρός si presenta da un lato come elemento fondante delle azioni che portano alla rovina dei protagonisti, dall'altro come giudizio da parte dei personaggi più assennati sui comportamenti da evitare e rifuggire per non incorrere nell'errore.

Tra le numerose tragedie di Euripide in cui il concetto dell'αἰσχροὺς ricopre una certa importanza soprattutto a livello etico, nell'*Ippolito* (verso 411) troviamo l'espressione di un pensiero che può essere messo in relazione con il verso 1475 delle *Rane*: Fedra ha appena confessato alla nutrice il suo amore per Ippolito e, dopo un breve intervento del coro, si apre la lunga ῥῆσις della donna incentrata sulla fenomenologia delle azioni malvagie e turpi. Il personaggio inizia il suo discorso con l'affermazione del dato di fatto secondo il quale gli uomini conoscono e sanno che cosa sia il bene, ma non si impegnano a praticarlo, alcuni, dice la sposa di Teseo, per pigrizia, altri anteponendo al bene un qualche altro piacere (381–383). I piaceri, dunque, producono azioni malvagie se sono anteposti ai beni. In particolare la condotta delle donne si è aggravata da quando si è verificato l'adulterio di Elena; da quel momento, dice Fedra, ὅταν γὰρ αἰσχρὰ τοῖσιν ἐσθλοῖσιν δοκῇ, / ἢ κάρτα δόξει τοῖς κακοῖς γ' εἶναι καλά (411–412).

Nei versi appena citati appare piuttosto chiara da una parte l'espressione della volontarietà del male, dall'altra una soggettività nel giudizio delle azioni umane, almeno da parte dei cosiddetti οἱ κακοί. Il popolo, infatti, suggerisce Fedra, giudica le azioni dei nobili (di stirpe e d'animo, a loro avviso) come modelli di correttezza: ai loro occhi apparirà καλός anche ciò che di per sé sarebbe αἰσχρός, cosicché gli atteggiamenti turpi dei nobili si diffonderanno tra tutti i cittadini.

La frase pronunciata da Dioniso al verso 1475 delle *Rane*, parodia di un verso di un'altra tragedia di Euripide, l'*Eolo*, sembra riproporre un ragionamento vicino a

quello che abbiamo rintracciato nell'*Ippolito incoronato*: il pubblico, in base al suo gusto personale, decide autonomamente che cosa sia o meno αἰσχρός, senza rifarsi ad una sorta di morale comune che indichi che cosa siano il bene e il male in assoluto. Aristofane colpisce il personaggio di Euripide con il suo stesso pensiero, come se intendesse dire che il tragediografo non può lamentarsi della scelta che ha operato Dioniso, poiché lui stesso aveva più volte sostenuto che è il singolo individuo, secondo criteri personali, a stabilire ciò che per lui è turpe o meno e che alcune azioni possono risultare αἰσχρά o meno a seconda di chi le giudica.

Anche nell'*Etica Nicomachea* Aristotele teorizza il concetto di volontarietà del vizio⁴⁷ e, come nelle tragedie di Euripide i protagonisti di alcune vicende scelgono volontariamente di compiere azioni turpi senza essere guidati dall'ignoranza, così Aristotele indica che colui che compie τὰ αἰσχρά ne è perfettamente consapevole, poiché l'uomo ha piena facoltà di scegliere che cosa fare o non fare⁴⁸. La conoscenza del bene in Euripide sembra essere riservata agli ἐσθλοί, che spesso, però, pur riconoscendo le azioni αἰσχρά scelgono di compierle ugualmente. I κακοί, al contrario, sono guidati da un δόξα errata che li porta verso il male inconsapevolmente⁴⁹.

In più occasioni, sia negli scritti etici sia altrove, Aristotele afferma che le azioni turpi sono prerogativa dei cosiddetti φαῦλοι, mentre gli σπουδαῖοι compiono, di norma, buone azioni. Ciò non toglie che anche gli uomini dotati di una certa virtù in qualche occasione agiscano in modo turpe⁵⁰. Allo stesso modo nell'*Ippolito*, come abbiamo visto,

47 Arist. *Eth. Nic.* 1113b6–11

48 Cfr in generale in libro III dell'*Etica Nicomachea*, che si sofferma a lungo sulla questione della volontarietà del bene e del male, della virtù e del vizio, in contrapposizione con l'involontarietà degli stati abituali (1109b30–1119b18).

49 Cfr anche Plato, *Tet.* 186a8. Il problema della volontarietà del male qui sollevato rappresenta una delle nozioni più largamente dibattute nell'ambito della filosofia socratica. Il cosiddetto paradosso socratico secondo il quale οὐδεὶς ἐκὼν ἀμαρτάνει (cfr Plato, *Ap.* 26a1–sgg.; *Prot.* 345d9–e4; *Gorg.* 488a2–4 e 509e2–7) sembra essere confermato dalla distinzione di Euripide, con l'appellativo κακοί che andrebbe ad indicare tutti gli uomini non ἐσθλοί, ovvero con una sfumatura sociale più che etica. I κακοί, infatti, agisco male in base ad una conoscenza sbagliata della realtà e non per loro volontà. Il paradosso, invece, non combacia con l'indicazione del comportamento degli ἐσθλοί, che conoscendo la differenza tra bene e male spesso decidono di optare per il male. Aristotele, invece, confuta esplicitamente il paradosso in due passi dell'*Etica Nicomachea* (1144b17–18 e 1145b26–27).

50 Si veda, per esempio, il XIII capitolo della *Poetica* (1452b28–53a39), dove Aristotele afferma che il protagonista della tragedia deve essere un uomo rispettabile ma che non si distingue troppo per virtù poiché le azioni del dramma dovranno prendere il via da un suo grave errore.

Euripide lascia dire a Fedra che molte delle cattive azioni che vengono perpetrate dalla gente comune (οἱ κακοί) derivano dal fatto che esse sono già state messe in atto dai nobili (οἱ ἐσθλοί), che, a quanto pare, pur essendo consapevoli di costituire un esempio di comportamento per il popolo, si lasciano ugualmente tentare dal vizio⁵¹.

III

1. Αἰσχρόν nel pensiero filosofico: Platone.

È senza dubbio nella riflessione filosofica che il concetto di turpe desta maggiore interesse. Per questo motivo è necessario esaminare il ruolo del termine αἰσχρόν nell'opera di Platone, snodo cruciale tra il pensiero del V secolo e quello del IV. Dal momento che il *Filebo*, almeno nell'ottica di Jaeger, rappresenta l'origine di tutta l'evoluzione dell'etica di Aristotele – punto di arrivo della presente analisi – esso diventerà inevitabilmente il nostro punto di partenza⁵².

L'opera appartenerrebbe agli scritti della vecchiaia, da collocarsi in un'epoca successiva al terzo ed ultimo viaggio in Sicilia di Platone (*post* 360), quando Aristotele era già suo scolaro. Il dialogo tra Socrate, Filebo e Protarco ha come oggetto di discussione il bene e le diverse realtà che ne determinano l'esistenza.

Nella sezione dell'opera in cui il dialogo verte sul concetto di piacere e su come questo sia in una qualche relazione con il bene, a partire da 47d9 Socrate approfondisce una tipologia particolare di piacere, ovvero la μίξις λυπῆς τε καὶ ἡδονῆς, che trova la sua massima espressione nelle emozioni suscitate dalle rappresentazioni teatrali come tragedia e commedia. Il filosofo parte dall'analisi di tre condizioni particolari dell'anima (invidia, ignoranza e stoltezza) per ottenere una definizione del comico.

Socrate e Protarco approfondiscono l'argomento dell'ignoranza⁵³ e giungono alla seguente conclusione (49c2–5):

51 Cfr CURZER, *Good* e GOTTLIEB, *Aristotle*.

52 JAEGER, *Aristotele* 320.

53 Cfr LANZA, *Simmetria* 78: «Platone insiste sull'opposizione forte-debole (ἀσθενής vs ἰσχυρός, ἀδύνατος vs δύνατος) e mette in evidenza l'atto della derisione come necessità del γελοῖον. Perciò il suo γελοῖον è il ridicolo. Aristotele invece tende a cancellare l'atto derisorio come condizione del riso; ad esso sostituisce la rappresentazione di una vicenda. Il γελοῖον si spoglia così della connotazione di violenza dello scherno; al ridicolo tende a sostituirsi il comico».

ἄγνοια γὰρ ἢ μὲν τῶν ἰσχυρῶν ἐχθρά τε καὶ αἰσχροά –
 βλαβερά γὰρ καὶ τοῖς πέλας αὐτῇ τε καὶ ὅσαι εἰκόνες
 αὐτῆς εἰσιν – ἢ δ' ἀσθενῆς ἡμῖν τὴν τῶν γελοίων εἴληχε
 τάξιν τε καὶ φύσιν.

Mentre l'ignoranza dei deboli possiede le caratteristiche tipiche del comico, quella dei forti risulta odiosa (ἐχθρά) e turpe (αἰσχροά). Nel passo, il legame con l'ambito poetico già ipotizzato è ulteriormente suggerito dal fatto che le due categorie di persone, οἱ ἰσχυροί e οἱ ἀσθενεῖς, sembrano corrispondere alla distinzione in due categorie dei personaggi di tragedia e commedia fatta da Aristotele nella *Poetica*: σπουδαῖοι da una parte e φαῦλοι dall'altra⁵⁴. Nel passo della *Poetica* che contiene la definizione della commedia (1449a32–36), infatti, Aristotele precisa esplicitamente che la commedia è μίμησις φαυλοτέρων e che tale imitazione non avviene secondo una totale κακία (o αἰσχροός) ma sul piano del comico (γελοῖον)⁵⁵. Mentre però, come vedremo, in Aristotele il γελοῖον è esplicitamente definito come una parte dell'αἰσχροὺν, Platone sembra, invece, contrapporre i due concetti definendo turpi le azioni opposte a quelle considerate comiche. Con una più attenta analisi del passo, però, si può comprendere che Platone non intende affatto affermare che l'ignoranza dei deboli non sia turpe; egli si limita ad indicare tale condizione come corrispondente alla forma e alla natura delle azioni comiche. Ciò significa che l'ἄγνοια è turpe di per sé, ma che in determinati casi tale turpitudine è meno grave, tanto da risultare comica. Inoltre, come nella *Poetica*, le

54 Cfr TULLI, *Γελοῖον*, 535–36 dove si ricordano alcuni personaggi della commedia di Aristofane, che con la loro ἄγνοια provocano γελοῖον e che, in un certo senso, possono essere considerati ἀσθενεῖς. Cfr anche il contributo di BRISSON (*Phthónos*, 225) sullo φθόνος in Platone. Riguardo al passo del *Filebo* egli sottolinea che «Si elle est le fait d'un être faible, la jalousie est ridicule; voilà le type de jalousie qu'exploite la comédie (*Philèbe* 49d–e). Si, en revanche, elle est le d'un être fort, elle est odieuse; c'est alors le moteur de la tragédie (50a–b)».

55 Si può affermare, dunque, che anche in Platone il γελοῖον risulta associato ai comportamenti degli esseri umani più vili. Se accettiamo, poi, la datazione bassa del *Filebo* e quella alta della *Poetica*, si può ipotizzare che Aristotele, per la teoria del γελοῖον, abbia attinto ad una dottrina elaborata già da Platone.

Fautore di tale posizione era già il Poste, ripreso pochi anni dopo da BURY (*Philebus*, 112), che nella nota al testo traduce il nesso τάξιν τε καὶ φύσιν «in fiction and in reality» e lo collega al successivo αὐτῇ τε καὶ ὅσαι εἰκόνες αὐτῆς εἰσιν, che indicherebbe da una parte le azioni della vita comune, dall'altra quelle compiute su una σκηνή. Bury, infine, cita come parallelo direttamente dipendente dal *Filebo* il capitolo V della *Poetica* di Aristotele. TAYLOR (*Philebus*, 169), invece, commenta: «i.e. the representation of it on the stage (Apeit). They form the theme not of comedy, but of a rather dreadful tragedy», mantenendo comunque l'ipotesi di un riferimento alle rappresentazioni teatrali

azioni che muovono il riso corrispondono ad errori o misfatti e proprio per questo non possono che appartenere alla categoria del turpe, sebbene la loro minore gravità permetta di classificarle come divertenti.

L'aggettivo αἰσχρός, dunque, assume in questo passo del *Filebo* una connotazione etica: mentre, infatti, l'ignoranza del debole è tale da muovere il riso, quella del forte può essere solo moralmente condannata e ricevere biasimo. Sebbene però muti l'agente (ma non il difetto) anche l'ignoranza dei deboli è da considerarsi turpe proprio in quanto ignoranza.

Altrettanto significativo è un passo della *Repubblica* che anche Janko, nel suo commento alla *Poetica*, aveva associato al *Filebo*⁵⁶ e che mette in relazione γελοῖος e κακός (452d3–e2):

Ἀλλ' ἐπειδὴ οἶμαι χρωμένοις ἄμεινον τὸ ἀποδύεσθαι τοῦ συγκαλύπτειν πάντα τὰ τοιαῦτα ἐφάνη, καὶ τὸ ἐν τοῖς ὀφθαλμοῖς δὴ γελοῖον ἐξεργύη ὑπὸ τοῦ ἐν τοῖς λόγοις μηνυθέντος ἀρίστου· καὶ τοῦτο ἐνεδείξατο, ὅτι μάταιος ὃς γελοῖον ἄλλο τι ἡγεῖται ἢ τὸ κακόν, καὶ ὁ γελωτοποιεῖν ἐπιχειρῶν πρὸς ἄλλην τινὰ ὄψιν ἀποβλέπων ὡς γελοίου ἢ τὴν τοῦ ἄφρονός (452e) τε καὶ κακοῦ, καὶ καλοῦ αὖ σπουδάζει πρὸς ἄλλον τινὰ σκοπὸν στησάμενος ἢ τὸν τοῦ ἀγαθοῦ.

Non si deve ritenere comico, afferma Platone, niente che non sia κακός, poiché tutto ciò che invece risulta utile e buono non può essere deriso. Come in altre sezioni della *Repubblica*, anche in questo passo appare evidente il riferimento ai meccanismi che regolano il comico nelle espressioni artistiche. In questo caso Platone sottolinea la necessità di non utilizzare argomenti o situazioni utili e benefiche per i cittadini (come l'accesso alle palestre per le donne -451d1–sgg-) come oggetto di scherzi o rappresentazioni comiche. Il comico dovrà, invece, limitarsi a rappresentare qualcosa di κακός o di αἰσχρός. Oltre al *Filebo*, dunque, per quanto riguarda il concetto di γελοῖον in connessione all'αἰσχρός/κακός, la *Poetica* di Aristotele (in particolare 1449a32–36) ha un importante antecedente nella *Repubblica*, che, come noto, è legata profondamente allo scritto dello Stagirita per la questione del giudizio di Platone sulla

⁵⁶ Cfr JANKO, *Poetics*, 6.

poesia e le manifestazioni artistiche in generale⁵⁷.

Anche altrove nei suoi scritti Platone mette in relazione κακός ed αἰσχρός, che in numerosi casi formano una coppia inscindibile. Nel *Cratilo*, per esempio, precedente al *Filebo* di circa vent'anni, la definizione della parola αἰσχρὸν come ἀεισχοροῦν, ovvero ciò che è sempre di intralcio (416a9–b5), segue immediatamente quella del κακόν.

Dell'*Apologia di Socrate*, invece, deve essere ricordato il passo 29b7 sgg.: qui Socrate afferma che fare ingiustizia (ἀδικεῖν) e non ubbidire (ἀπειθεῖν) a chi è migliore è una cosa malvagia e turpe (ὅτι κακὸν καὶ αἰσχρὸν ἐστὶν οἷδα)⁵⁸.

Nel *Fedro*, poi, (come abbiamo già potuto constatare precedentemente a proposito del parallelo con il verso delle *Tesmoforiazuse*) l'avverbio αἰσχροῶς, in coppia con κακῶς, viene utilizzato per esprimere un giudizio qualitativo sui discorsi retorici, che non sono αἰσχροί in sé ma solo se scritti male⁵⁹.

Infine, nel *Menesseno* Socrate afferma che qualsiasi cosa venga fatta senza coraggio risulta essere αἰσχρὸν καὶ κακόν (246e2) e nelle *Leggi* viene stabilita l'associazione di δελία, κακία ed αἰσχρὸν (900e4).

Nel *Simposio* oltre al valore morale ed etico esplicito dalla locuzione predicativa αἰσχρὸν ἐστὶν, più volte utilizzata nel dialogo per esprimere giudizi su diverse tipologie di azioni, l'aggettivo αἰσχρός compare nella favola di Diotima come qualità estetica caratterizzante Eros.

Sempre in rapporto ad una valutazione estetica oltre che etica, nel *Teeteto* Socrate spinge il giovane scolaro di Teodoro di Cirene a dichiarare di non aver mai tentato di convincersi che il bello (καλόν) fosse brutto (αἰσχρὸν) e l'ingiusto giusto (190b3), dopo avergli chiesto di collocare alcuni concetti tra cui καλὸν καὶ αἰσχρὸν καὶ ἀγαθὸν καὶ κακόν (186a8) ed aver spiegato in che cosa consistesse la falsa opinione (189c6: ὅταν γάρ τις ἀντὶ καλοῦ αἰσχρὸν ἢ ἀντὶ αἰσχροῦ καλὸν δοξάζῃ, τότε ὡς ἀληθῶς δοξάζει

57 Si ricordino in particolare il libro III e X, oltre all'importante spunto che si trova alla pagina 607d, in cui Platone sembra dare l'incarico ad uno dei suoi discepoli di scrivere un'opera di poetica: Δοῖμεν δέ γέ που ἂν καὶ τοῖς προστάταις αὐτῆς, ὅσοι μὴ ποιητικοί, φιλοποιηταὶ δέ, ἄνευ μέτρου λόγον ὑπὲρ αὐτῆς εἰπεῖν, ὡς οὐ μόνον ἡδεῖα ἀλλὰ καὶ ὠφελίμη πρὸς τὰς πολιτείας καὶ τὸν βίον τὸν ἀνθρώπινον ἐστὶν· καὶ εὐμενῶς ἀκουσόμεθα. κερδανούμεν γάρ που ἔαν μὴ μόνον ἡδεῖα φανῇ ἀλλὰ καὶ ὠφελίμη.

58 Nel suo commento MASARACCHIA (*Apologia, ad locum*) osserva che mentre l'aggettivo κακόν rappresenterebbe il carattere assoluto del male, αἰσχρὸν indicherebbe il rapporto del male con l'opinione pubblica, ovvero, se abbiamo bene interpretato, l'applicazione di τὸ κακόν nella realtà.

59 Plato, *Phaidr.*, 258d1.

ψευδῇ). Dello stesso tenore appare la domanda che nell'*Eutidemo* Socrate rivolge a Dionisodoro: οὐ τὸ καλὸν καλὸν ἔστιν καὶ τὸ αἰσχρὸν αἰσχρὸν; (301b6).

I quattro termini ἀγαθός, καλός, κακός ed αἰσχυρός sono quasi sempre associati e spaziano tra vari livelli della realtà, pur rimanendo inevitabilmente congiunti alla sfera etica e morale. Nel *Protagora* viene ribadito che il contrario di τὸ καλὸν non può che essere τὸ αἰσχρὸν (325d3–4), mentre nel *Gorgia* Socrate accusa i retori di essere ignoranti riguardo al bene e al male, al brutto e al bello (459d1). Più avanti nello stesso dialogo Socrate dimostra a Polo come sia inevitabile che, se il bello coincide con il piacere e con il bene, il brutto debba essere definito con i suoi opposti, ovvero il dolore (λύπη) ed il male (κακός) e che se fra due cose una è più brutta significa che supera l'altra o nel dolore o nel male (475a4–a8). Anche nella *Repubblica* si incontra più volte un'esplicita opposizione tra καλός ed αἰσχυρός (475e9, 538e1, 574c7).

Nelle *Leggi*, infine, si parla esplicitamente di rappresentazione di αἰσχροῖα σώματα anche (ma non solo) in riferimento alla commedia (816d5–9):

Τὰ μὲν οὖν τῶν καλῶν σωμάτων καὶ γενναίων
ψυχῶν εἰς τὰς χορείας, οἷας εἴρηται δεῖν αὐτὰς εἶναι,
διαπεπέρανται, τὰ δὲ τῶν αἰσχυρῶν σωμάτων καὶ
διανοημάτων καὶ τῶν ἐπὶ τὰ τοῦ γέλωτος κωμωδήματα
τετραμμένων, κατὰ λέξιν τε καὶ ᾠδὴν καὶ κατὰ
ὄρχησιν καὶ κατὰ τὰ τούτων πάντων μιμήματα
κεκωμωδημένα, ἀνάγκη μὲν θεάσασθαι καὶ γνωρίζειν.

Dopo aver descritto le caratteristiche dei bei corpi e delle anime nobili in rapporto con le danze, l'Ateniese afferma che è giunto il momento di descrivere le caratteristiche dei corpi e dei pensieri turpi rivolte alla rappresentazioni comiche, poiché, come dirà subito dopo, non si può comprendere il serio senza conoscere il comico (816d9–e1). Ancora una volta αἰσχρὸν e γελοῖον sono associati; in questo caso, inoltre, il fatto che l'attributo αἰσχυρός, come precedentemente anche καλός, sia utilizzato sia per il corpo sia per l'anima conferma la duplice accezione estetica e morale che lo caratterizza.

Dal passo delle *Leggi*, dunque, si deduce che le rappresentazioni serie e di alto livello morale hanno per argomento bei corpi e anime nobili (cfr. tutto l'approfondimento precedente a partire da *Leg.* 815–sgg.), mentre τὰ κωμωδήματα τοῦ γέλωτος hanno come caratteristica fondante quella di mettere in scena corpi e pensieri αἰσχροῖα. Si può affermare, perciò, che Platone individua quale soggetto principale dell'imitazione

comica (τὰ μιμήματα κεκωμωδημένα) Ἰαἰσχροὺν in tutte le sue forme e rappresentazioni.

In conclusione, i dialoghi di Platone presentano un uso di αἰσχροὺς che mette in evidenza le sue valenze etiche ed estetiche: esso, infatti, è spesso in contrasto con καλός ed associato a κακός nella sua contrapposizione ad ἀγαθός. L'aggettivo, inoltre, risulta connesso in più occasioni con il γελοῖον, anticipando quanto sarà affermato da Aristotele nel paragrafo della *Poetica* dedicato al comico. Tale uso implica una connotazione tecnica del termine a livello poetico, in quanto attributo costante di determinati personaggi e azioni.

IV

1. Il turpe nella commedia: αἰσχροὺς e la *Poetica*.

La *Poetica* di Aristotele è senza dubbio lo scritto che offre maggiori informazioni in merito al concetto di turpe nel teatro. Dopo un'introduzione sulle caratteristiche generali della poesia e sull'origine dei vari generi letterari (1447a8–49a6), proprio quando comincia a definirsi l'ambito letterario di cui tratterà l'opera, Aristotele compie una piccola deviazione dalla tragedia per fornire alcune indicazioni generali sul comico (1449a32–36):

Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶν ὥσπερ εἶπομεν μίμησις
φαυλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ
τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μῶριον. τὸ γὰρ γελοῖον
ἐστὶν ἀμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ
φθαρτικόν, οἷον εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχροὺν
τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης.

Il passo apre e chiude una brevissima parentesi che va a completare una serie di ulteriori accenni alla commedia già presenti nelle pagine precedenti dello scritto. Nella parte introduttiva della *Poetica*, infatti, Aristotele propone una visione d'insieme sull'arte poetica, che include brevi digressioni riguardo ad altri generi diversi da quello

tragico⁶⁰.

In queste pagine del trattato si trovano notizie che riguardano per lo più le origini delle diverse forme del dramma e i loro eventuali antecedenti. Aristotele riferisce la pretesa dei Dori di avere il merito della nascita della commedia e della tragedia⁶¹; individua inoltre Omero come ispiratore delle due forme artistiche: il poeta dell'epopea infatti, oltre ad aver trattato, nell'*Iliade* e nell'*Odissea*, gli stessi temi nobili che sarebbero poi divenuti la materia principale del teatro tragico, avrebbe anche favorito la nascita della commedia e del comico con il suo *Margite*. Per quanto riguarda, invece, le fasi iniziali della commedia, a differenza di quelle della tragedia, Aristotele lamenta la mancanza di informazioni precise dovuta ad uno scarso interesse per questo tipo di teatro, che ha dovuto attendere molto tempo prima di essere apprezzato e perciò ricevere il coro dall'arconte⁶².

Quello che si legge all'inizio del capitolo V, dunque, non è l'unico riferimento alla commedia presente nel primo libro della *Poetica*, ma è sicuramente uno dei più significativi per come è formulato e per il suo contenuto⁶³. La commedia, così si apre il capitolo, è un'imitazione di uomini φαυλότεροι, che compiono azioni caratterizzate da una certa κακία, poiché il γελοῖον è una parte dell'αἰσχροὺν. I temi trattati dalla commedia, dal momento che la loro κακία non è totale (οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν) non hanno effetti dolorosi sull'uomo ma provocano un divertimento simile a quello che può dare una maschera buffa (γελοῖον πρόσωπον), che è qualcosa di brutto (αἰσχροὺν τι) ma non doloroso (ἄνευ ὀδύνης).

Il passo riprende e sintetizza due distinte argomentazioni presentate nelle pagine precedenti del trattato: dapprima (1448a17) si indica come possibili oggetti dell'imitazione poetica personaggi σπουδαῖοι oppure φαῦλοι e precisa che la μίμησις

60 Nei primi capitoli della *Poetica* si trovano accenni ricorrenti al mimo e al ditirambo oltre che alla commedia. Si ricorderà, inoltre, il confronto tra tragedia e storiografia in 1451a36 sgg. L'epos, invece, è protagonista di un confronto piuttosto serrato con il dramma di natura tragica, che si estende lungo tutta la trattazione e che culmina nell'ultimo paragrafo con la proclamazione della superiorità della tragedia sull'epopea.

61 Arist. *Poet.* 1448a30 sgg. Cfr anche HENDERSON, *Muse*, 24–25: lo studioso esclude che l'origine della commedia possa essere dorica per motivi linguistici e stilistici. È più propenso, invece, ad associare alla commedia attica il giambo di provenienza ionica.

62 Arist. *Poet.* 1449b1 sgg.

63 Cfr. GOLDEN, *Comedy* 285: «...in the first five chapters of the Poetics, which precede the definition of tragedy, both tragedy and comedy are treated with almost equal completeness.»

comica si concentra sui χείρους, mentre la tragedia si dedica solo all'imitazione di soggetti βελτίους; in secondo luogo (48b36) si individua come aspetto fondamentale della commedia la sua appartenenza al genere comico (τὸ γελοῖον)⁶⁴.

L'aggettivo αἰσχρός compare per due volte in queste poche righe. Si noterà subito la sua associazione a κακία, che richiama alla mente l'analoga coppia formata da καλός καὶ γαθός. Secondo la definizione del *Liddell-Scott*, αἰσχρός sarebbe l'esatto contrario di καλός, così come κακία costituisce il contrario di ἀγαθία: i termini κακία ed αἰσχρός, come già in Platone, sono verosimilmente utilizzati anche in questa occasione come sinonimi e indicano un riferimento all'ambito etico. A questa accezione se ne lega una seconda, come in Platone, relativa all'ambito estetico: nell'esempio che segue la dichiarazione iniziale, infatti, l'aggettivo indica la caratteristica bruttezza di una maschera comica. L'evidente connotazione etica dell'affermazione iniziale impedisce di pensare che Aristotele relegasse alla bruttezza delle maschere la comicità della commedia. Una valutazione esclusivamente estetica di αἰσχρός è in netto contrasto anche con l'aggettivo φαῦλος, che non sembra avere sfumature di questo genere, ma si mantiene nell'ambito morale sia in riferimento ad oggetti o situazioni, sia in riferimento a persone⁶⁵. È necessario, inoltre, tenere presente un concetto fondamentale che più volte ricorre nella *Poetica*: Aristotele ripete spesso che elemento centrale della tragedia è il μῦθος e che ὁψις, ovvero la rappresentazione, pur contenendo in sé tutte le componenti che costituiscono una tragedia, è l'elemento ἀτεχνότατον, poiché si basa sulla bravura dei maestri di scena piuttosto che sulla τέχνη del poeta⁶⁶.

L'aggettivo αἰσχρός, dunque, non può limitarsi a connotare esteticamente i personaggi della commedia, ma deve indicare anche la qualità delle azioni da loro compiute. Nel commento di Lucas al passo in questione, come spiegazione di τοῦ αἰσχροῦ leggiamo: «like καλός in both moral and aesthetic senses; it means 'ugly' at 61a13. κακός too can have the aesthetic reference, but not, apparently, κακία. Ugliness is as incompatible

64 Cfr VALGIMIGLI, *Poetica*, 64 n. 1 e *Poet.* 1448a1 sgg.

65 Il lemma φαῦλος del LSJ riporta significati che variano a seconda del referente: si passa, infatti, dal *cheap/easy* per gli oggetti al bad per le persone. Con riferimento per lo più al carattere umano si trova nella tragedia e in autori come Senofonte e soprattutto Platone, che, come Aristotele, lo usa in contrapposizione con ὁ σπουδαῖος.

66 A partire da 1449b32, Aristotele comincia ad approfondire l'analisi dell'esperienza tragica. I passi che contengono le nozioni accennate nel nostro discorso sono 1449b32 sgg.; 1450a13–16; 1450a38–39; 1450b16–18.

with conventional ἀρετή as is baseness»⁶⁷. Nel passo indicato da Lucas per il parallelo, infatti, trattando dei diversi dialetti greci, Aristotele propone due diversi modi per indicare l'aspetto di una persona (1461a12–14):

καὶ τὸν Δόλωνα, “ὅς ῥ' ἦ τοι εἶδος μὲν ἔην
κακός”, οὐ τὸ σῶμα ἀσύμμετρον ἀλλὰ τὸ πρόσωπον
αἰσχρόν, τὸ γὰρ εὐεῖδές οἱ Κρήτες τὸ εὐπρόσωπον
καλοῦσι·

L'aspetto di Dolone viene prima definito brutto attraverso l'aggettivo κακός, successivamente sostituito da αἰσχρός. Come abbiamo visto in Platone, dunque, gli aggettivi αἰσχρός e κακός se riferiti ad un corpo o un oggetto ne indicano la particolare bruttezza fisica. Tale caratteristica, però, poteva sottintendere, come era frequente nella morale eroica alla luce dell'esistenza di personaggi epici come lo stesso Dolone e Tersite, una corrispondente bruttezza morale⁶⁸.

Nel 1858, Barthélemy Saint-Hilaire traduce così il testo greco del V capitolo della *Poetica*: «La comédie est, comme je l'ai dit, l'imitation du vice; non pas cependant de toute espèce de vice, mais de celui où le mal laisse encore sa part au ridicule. En effet, le ridicule suppose toujours un certain défaut, et une difformité qui n'a rien de douloureux pour celui qui la subit, ni rien de menaçant pour sa vie. C'est ainsi qu'un masque provoque le rire dès qu'on le voit, parce qu'il est laid et défiguré, sans que d'ailleurs ce soit par suite d'une souffrance»⁶⁹. La traduzione coglie, a nostro avviso, l'essenza primaria del discorso di Aristotele: tra tutte le azioni appartenenti alla categoria del κακός e messe in atto da uomini φαῦλοι, la commedia deve essere imitazione solamente di quelle che risultino appartenere alla categoria del comico (che Saint-Hilaire traduce però *ridicule*). Il traduttore commenta il passo affermando che il commediografo deve tenere ben presente questa limitazione, altrimenti andrebbe a mettere in scena una tragedia o un melodramma anziché una commedia.

Anche Lane Cooper nella sua traduzione segue la medesima interpretazione: «As for

⁶⁷ LUCAS, *Poetics*, ad locum.

⁶⁸ Cfr per esempio l'episodio di Tersite nel II libro dell'*Iliade* (211–393), in cui il personaggio viene definito αἰσχιστος. L'attributo, come suggerisce KIRK (*Iliad*, 139), «occurs only here of physical ugliness rather than moral turpitude. These two qualities clearly tend to coincide in the heroic scale of values – although good looks, at the other extreme, do not necessarily entail courage or ἀρετή».

⁶⁹ SAINT-HILAIRE, *Poétique*, 25–26.

Comedy, this, as we have said, is an artistic imitation of men of an inferior moral bent; faulty, however, not in any or every way, but only in so far as their shortcomings are ludicrous [etc.]»⁷⁰.

L'Albeggiani traduce il testo proposto dal Rostagni, che qui corregge con un ἀλλ' ἃ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μῶριον: «La commedia, come abbiamo detto, è imitazione di uomini ignobili, ma tali non per ogni specie di vizi, ma in quanto il ridicolo è parte del brutto». Nella nota al testo, poi, si legge: «ἀλλ' ἃ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μῶριον = ma in quanto il ridicolo è parte del brutto, cioè per quella parte del brutto che è risibile. La commedia perciò è imitazione di uomini ignobili, che non suscitino però lo sdegno, perché allora la commedia sarebbe personale e di invettiva, ma piuttosto il riso»⁷¹.

Il De Montmollin, invece, stampa il testo del *Parisinus*² del XV secolo (che riporta un τοῦ αἰσχροῦ οὗ, con l'aggiunta del pronome relativo per restituire chiarezza al testo), ma pone il passo sulla commedia tra parentesi, suggerendo la possibilità che si tratti di una interpolazione ad opera di un erudito più tardo o di una parte del testo trasposta⁷². Lo studioso ritiene infatti che in questo capitolo V non ci sia spazio per un periodo a carattere definitorio, più appropriato invece nei primi capitoli, fino al III, oppure in quello successivo. De Montmollin fa notare, inoltre, come l'inizio del periodo incentrato sulla tragedia sia segnato da un οὗν, che indica una diretta dipendenza del contenuto da ciò che precede; se il testo immediatamente precedente fosse quello relativo alla definizione della commedia (o meglio del comico, come sottolinea lo studioso), tale dipendenza contenutistica verrebbe meno, mentre eliminando l'inciso sulla commedia risulterebbe ripristinata la continuità di argomento. Secondo lo studioso, in ultima analisi, potremmo essere di fronte ad una nota marginale entrata nel testo, sebbene la diversità di contenuto costituisca un problema non trascurabile. Negli approfondimenti finali, però, il De Montmollin si appella alla presenza del passo in questione nel testo per negare l'esistenza di un secondo libro della *Poetica*: «Comment justifier l'addition inattendue de ces définitions» spiega il critico «si Aristote les avait déjà données dans le second livre perdu?».

Janko, invece, traduce: “Comedy is, as we said, a representation of people who are

⁷⁰ COOPER, *Poetry*, ad locum.

⁷¹ ALBEGGIANI, *Poetica*, 72.

⁷² DE MONTMOLLIN, *Poétique*, 45–47 e 219.

rather inferior – not, however, with respect to every [kind of] vice, but the laughable is [only] a part of what is ugly”⁷³. Nel commento al passo, poi, aggiunge due riferimenti a Platone, che nella *Repubblica* (452d) indica come oggetto del riso in commedia il κακός, mentre nel *Filebo* (49b–c) definisce ridicoli (e perciò adatti alla rappresentazione comica, se interpretiamo Platone alla luce di Aristotele con un’operazione poco corretta e non sempre produttiva) gli uomini deboli che sono affetti da ignoranza riguardo a loro stessi. Nell’ottica di Janko, condivisibile per questo aspetto, la parte meramente estetica di αἰσχρογός è rappresentata dalla considerazione che Aristotele svolge sulla maschera buffa, mentre la locuzione τοῦ αἰσχροῦ apparterrebbe alla sfera morale.

Se ci atteniamo strettamente al testo, esso, per come ci si presenta, non dà adito a dubbi: τὸ αἰσχρογόν è sinonimo di κακία e ciò che Aristotele è interessato a farci capire è che l’ambito della commedia non è la malvagità ma il comico, che è solo un aspetto della κακία. Ciò che crea ambiguità nella comprensione sono, piuttosto, i numerosi tentativi di dare un senso più esplicito ad un passo che, così com’è, appare sì eccessivamente ellittico, ma con un significato a nostro avviso ben comprensibile⁷⁴.

Nella sua edizione della *Poetica* il Vahlen considera l’αἰσχρογόν parte della κακία, ma lo interpreta come una forma più attenuata che, come spiega anche Aristotele nel testo, non provoca dolore⁷⁵. Cita poi un passo del II libro della *Retorica* (*Rhet.* 2, 8. 1386a5) che presenta gli stessi termini della *Poetica*: ὅσα τε γάρ τῶν λυπηρῶν καὶ ὀδυνηρῶν καὶ ὅσα φθαρτικά, πάντα ἐλεεινά. Nel paragrafo dedicato alla compassione, infatti, Aristotele sembra fornire la spiegazione di ἀνώδυνον e οὐ φθαρτικόν di *Poet.* 1449a35 ed inoltre associa tali caratteristiche al sentimento di pietà, che è invece tipico della tragedia. Se dunque un’azione κακός suscita pietà perché dolorosa per chi la compie o la subisce, tale non potrà essere l’oggetto della commedia, le cui azioni non mirano a suscitare pietà ma riso⁷⁶. Vahlen, dunque, riconosce in τὸ αἰσχρογόν una versione attenuata della κακία, sebbene questa soluzione sia contraddetta dall’uso di αἰσχρογός come sinonimo di κακός in molti scritti precedenti ad Aristotele e in Aristotele stesso.

Il Gallavotti ha cercato, invece di rendere più comprensibile il passo con l’inserimento

⁷³ JANKO, *Poetics*, 6.

⁷⁴ Nell’interpretazione del passo ci troviamo d’accordo, tra gli altri, anche con HEAT, *Comedy*, 352.

⁷⁵ VAHLEN, *Poetica*, ad locum.

⁷⁶ Cfr *Poet.* 1452b11.

della punteggiatura (ἡ δὲ κωμωδία ἐστίν, ὥσπερ εἶπομεν, μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μὲντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ· ἔστι <τε> τὸ γελοῖον μόριον) e traduce: «D'altra parte la commedia, come dicevo, è imitazione si soggetti vili, ma non sul piano di una totale malvagità, sibbene del brutto; e suo elemento è il ridicolo»⁷⁷. Tale mutazione, che non varia il rapporto tra γελοῖον ed αἰσχροὺν ma che rende l'αἰσχροὺν un elemento meno grave e diverso (quasi contrapposto) dalla κακία, non tiene conto della struttura del discorso e rende necessaria una difficile *variatio* che non appare del tutto accettabile dal punto di vista sintattico: il genitivo τοῦ αἰσχροῦ, infatti, costituirebbe una contrapposizione dell'espressione κατὰ πᾶσαν κακίαν, che, sebbene nella traduzione italiana del Gallavotti abbia un senso, risulta tuttavia incomprensibile e intraducibile nel greco. Più convincente appare la soluzione di alcuni traduttori che intravedono la possibilità di una lacuna ed emendano aggiungendo (ma solo in traduzione) un ponte tra le due frasi; tra gli altri il Valgimigli traduce: «La commedia è, come dissi, imitazione di persone più volgari dell'ordinario; non però di qualsivoglia specie di bruttezza [o fisica o morale], bensì [di quella sola specie che è il ridicolo: perché] il ridicolo è una partizione speciale del brutto»⁷⁸. Valgimigli sceglie di utilizzare i termini italiani "brutto/bruttezza" per identificare il greco αἰσχρός, ma precisa esplicitamente che la bruttezza cui fa riferimento è intesa sia in senso morale sia in senso fisico. Inoltre, la presenza, poco oltre, dello stesso aggettivo, senza dubbio qui connotato esteticamente, rende ancora più convincente la scelta di traduzione del Valgimigli, che coglie la natura dell'αἰσχροὺν da tutti i suoi punti vista.

In tempi più recenti la Micaella ha fornito la sua interpretazione del passo della *Poetica* in un suo studio sul comico in Aristotele. La studiosa riconosce nell'espressione οὐ μὲντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν lo stesso avvertimento che Aristotele rivolge ai poeti tragici, ovvero di preferire un personaggio intermedio ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δακαιοσύνη, μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν, ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά. «Con questa specificazione» spiega la Micaella «Aristotele esclude una caratterizzazione *totalmente negativa* per il personaggio comico» e in seguito approfondisce dicendo che «associando questo tipo di errore ai personaggi comici Aristotele riconosce all'αἰσχρός una specifica funzione attinente ai meccanismi del comico: prefigura cioè come comica la vicenda di un personaggio che, essendo

⁷⁷ GALLAVOTTI, *Poetica*, 16.

⁷⁸ VALGIMIGLI, *Poetica*, 64. Identica la traduzione in inglese di FYFE, *Poetry*, 1940.

φαιδρότερος, ma non distinguendosi per una κακία 'totale', compia un'azione o sia in una condizione definita αἰσχροὺν, cioè biasimata dal contesto sociale. All'αἰσχροὺν, quindi, viene attribuita nella commedia una funzione equivalente a quella svolta dall'ἀμαρτία nella tragedia...». I personaggi della commedia sono quindi peggiori della maggioranza degli uomini, ma solo per un determinato aspetto che li rende comici e non esposti al biasimo o ad attacchi personali. Aristotele, dunque, sembra voler affermare che esistono diversi gradi di malvagità e che quella sua particolare forma, che ha come pregio quello di non provocare dolore ma riso nel prossimo, può essere oggetto delle rappresentazioni comiche in quanto caratterizzata dal fatto di essere γελοῖος.

2. Per una definizione di αἰσχροὺν: Retorica ed Etica.

Per capire meglio i diversi significati che Aristotele attribuisce al termine αἰσχροὺς sembra opportuno controllare l'utilizzo dello stesso in altri scritti del filosofo. In particolare risultano interessanti alcuni passi della *Retorica* e dell'*Etica Nicomachea*.

Il capitolo IX del primo libro della *Retorica* (1366a23–68a37) si apre con la seguente affermazione: μετὰ δὲ ταῦτα λέγωμεν περὶ ἀρετῆς καὶ κακίας καὶ καλοῦ καὶ αἰσχροῦ. La sezione dell'opera è dedicata più in generale al genere epidittico ovvero «a chi elogia e a chi biasima» (τῷ ἐπαινοῦντι καὶ ψέγοντι) e all'oggetto o fine di tale attività, secondo quanto Aristotele aveva lasciato intendere alla fine del capitolo secondo⁷⁹. Come precedentemente aveva presentato sotto ogni aspetto il fine del genere deliberativo, così Aristotele passa ora a descrivere il τέλος dei discorsi a carattere epidittico. Che τὸ καλὸν e τὸ αἰσχροὺν fossero i τέλοι del genere ἐπιδεικτικόν era già stato sostenuto all'interno del capitolo secondo (1358b27–28), dove Aristotele aveva anche affermato che tali fini potevano essere propri, in determinate circostanze, anche degli altri due generi di discorsi retorici. All'inizio del nono capitolo la spiegazione dei concetti sopra citati si fa più ampia e circostanziata.

⁷⁹ *Rhet.* 1358a31 sgg. Quali siano i generi della retorica è specificato all'inizio del capitolo terzo: ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τρία γένη τῶν λόγων τῶν ῥητορικῶν, συμβουλευτικόν, δικανικόν, ἐπιδεικτικόν (1358b7–8). A questo terzo capitolo seguono specifici approfondimenti su ognuno dei tre generi di discorsi, ma con un diverso ordine: al cap. 4 inizia la trattazione del genere deliberativo, al 9 quella del genere epidittico ed al capitolo 10 l'approfondimento sul genere giudiziario. Le diverse trattazioni si estendono per un diverso numero di pagine a seconda della quantità e dell'importanza degli argomenti correlati.

In primo luogo, la proposizione con cui si apre il capitolo offre immediatamente una connotazione morale entro cui muoversi: καλόν ed αἰσχρόν sono relativamente l'equivalente di virtù e vizio (ἀρετή e κακία). Si procede poi alla definizione di τὸ καλόν e di ἡ ἀρετή (1366a33–36):

καλὸν μὲν οὖν ἐστὶν ὃ ἂν δι' αὐτὸ αἰρετόν ὃν ἐπαινετόν
ἦ, ἢ ὃ ἂν ἀγαθὸν ὃν ἡδὺ ἦ, ὅτι ἀγαθόν. Εἰ δὲ τοῦτό ἐστι
τὸ καλόν, ἀνάγκη τὴν ἀρετὴν καλὸν εἶναι. ἀγαθὸν γὰρ
ὃν ἐπαινετόν ἐστιν.

Poiché, dunque, si dice καλόν tutto ciò che è valoroso (αἰρετόν) e degno di lode (ἐπαινετόν), ne deriva che l'ἀρετή stessa sia identificata con il καλόν, che in questa definizione appare come concetto a sé stante, anziché come semplice attributo, come suggerisce l'uso del neutro sostantivato.

Tὸ αἰσχρόν, invece, fino a 1367a7 non viene più menzionato, tranne che in 1366b33. Sembra sottinteso, infatti, che esso debba essere identificato con l'esatto contrario di quanto viene detto riguardo a τὸ καλόν. Successivamente (1367a16–18) il bene è messo in relazione con coloro che sono σπουδαιότεροι, così come accade nella *Poetica*: καὶ αἱ τῶν φύσει σπουδαιότερων ἀρεταὶ καλλίους καὶ τὰ ἔργα, οἷον ἀνδρὸς ἢ γυναικός. Il fatto che tutto ciò che è buono o bello sia degno di lode è più volte ripetuto apertamente nel corso del capitolo, mentre il fatto che il turpe, spesso nemmeno nominato o specificato, sia degno di biasimo resta sottinteso fino alla frase conclusiva del capitolo, che recita (1368a36–37): ἐχομένων γὰρ τούτων τὰ ἐναυτία τούτοις φανερά· ὁ γὰρ ψόγος ἐκ τῶν ἐναυτίων ἐστίν.

Nella *Rhetorica*, dunque, l'αἰσχρόν appare come l'equivalente di κακία e, in quanto condizione opposta rispetto alla virtù e al bello, è considerato l'oggetto dei discorsi epidittici di biasimo.

Anche l'approfondimento su ἀρεταί e κακίαι proposto da Aristotele nell'*Etica Nicomachea* può aiutare a capire meglio il concetto di αἰσχρόν inteso come sinonimo di

κακία⁸⁰. Nel secondo libro dell'*Etica* (1105b19 sgg.), in una sezione dedicata alla spiegazione della virtù (ἀρετή) in generale, si apre un paragrafo che mira a dare una definizione di ἀρετή e κακία: esse non sono né passioni (πάθη) né capacità (δυνάμεις), ma stati abituali (ἔξεις). Poche pagine dopo (1113b2 sgg.) si legge che virtù e vizi (κακίαι) corrispondono alle modalità attraverso le quali si raggiunge un determinato fine e che essi, in quanto sono condizionati dai comportamenti umani, sono da considerarsi volontari (1113b9–14):

ὥστ' εἰ

τὸ πράττειν καλὸν ὃν ἐφ' ἡμῖν ἐστί, καὶ τὸ μὴ πράττειν
ἐφ' ἡμῖν ἔσται αἰσχροὺν ὃν, καὶ εἰ τὸ μὴ πράττειν καλὸν
ὃν ἐφ' ἡμῖν, καὶ τὸ πράττειν αἰσχροὺν ὃν ἐφ' ἡμῖν. εἰ δ'
ἐφ' ἡμῖν τὰ καλὰ πράττειν καὶ τὰ αἰσχροῦ, ὁμοίως δὲ καὶ
τὸ μὴ πράττειν, τοῦτο δ' ἦν τὸ ἀγαθοῖς καὶ κακοῖς εἶναι,
ἐφ' ἡμῖν ἄρα τὸ ἐπιεικέσι καὶ φαύλοις εἶναι⁸¹.

L'associazione tra κακία ed αἰσχροὺν ritorna in questo passo, in cui, come già si è visto nella *Poetica* e successivamente nella *Rhetorica*, τὰ αἰσχροῦ sono considerate tipiche dei φαῦλοι: la condizione della κακία, infatti, consiste nel compiere azioni αἰσχροῦ.

In seguito vengono forniti alcuni esempi di azioni sbagliate, che meritano di essere punite (1113b30–1114a2): il concetto di αἰσχροὺν viene ora associato a quello di ἀδικία.⁸² Andando ancora avanti nella lettura, la questione della volontarietà del vizio viene ulteriormente approfondita fino alla constatazione che (1114a21–25) οὐ μόνον δ' αἰ τῆς ψυχῆς κακίαι ἐκούσιοι εἰσιν, ἀλλ' ἐνίοις καὶ αἰ τοῦ σώματος, οἷς καὶ ἐπιτιμῶμεν· τοῖς μὲν γὰρ διὰ φύσιν αἰσχροῖς οὐδεὶς ἐπιτιμᾷ, τοῖς δὲ δι' ἀγυμνασίαν καὶ

80 Sebbene sia stato ampiamente dimostrato da JAEGER, *Aristotele* 306 sgg. che l'*Etica Nicomachea* rappresenti lo stadio finale della teoria etica di Aristotele, mentre l'*Eudemea* sia da collocare negli anni dell'Accademia e perciò sia più vicina cronologicamente alla *Poetica*, è sembrato più opportuno affidarsi qui a passi tratti dall'*Etica* più tarda. In primo luogo le differenze più evidenti ed importanti tra le due *Etiche* riguardano per lo più il concetto di φρόνησις, mentre per quanto riguarda i passi citati nel nostro testo la sostanza sembra la stessa in entrambi gli scritti di Aristotele; inoltre la modalità d'esposizione dell'*Etica Nicomachea* risulta più ampia e chiara, tanto che essa viene spesso utilizzata per spiegare alcuni passi oscuri dell'*Eudemea*. Si è preferito, comunque, indicare per ogni passo dell'*Etica Nicomachea* il corrispondente nell'*Eudemea*.

81 Cfr. *Eth. Eud.* 1218b36 sgg.; 1120b10 sgg.; 1222a6. Gauthier e Jolif nella loro edizione stampano un testo diverso per 1113b11–12: εἰ δὲ ἐφ' ἡμῖν <το> [τὰ καλὰ] πράττειν καὶ τὰ αἰσχροῦ, ὁμοίως δ' καὶ τὸ μὴ πράττειν, τοῦτο δὲ ἦν τὸ ἀγαθοῖς καὶ κακοῖς εἶναι (cfr Gauthier–Jolif, *Éthique*, II, 1 213).

82 Cfr. *Eth. Eud.* 1229a9 sgg. Sulla relazione tra αἰσχροὺν e δίκαιον nella tragedia si veda Adkins, *Merit*, 185–6.

ἀμέλειαν⁸³. In quest'ultimo caso αἰσχροὺς assume quella connotazione estetica che più volte è risultata evidente in altri scritti.

Alla luce dei passi riportati, si può sostenere, come già in precedenza, che anche nella *Poetica* (ci riferiamo ancora a 1449a32–37) κακία ed αἰσχροὺς siano due sinonimi, sebbene l'opera appartenga ad un periodo precedente a quello della *Retorica* e dell'*Etica Nicomachea*. La mancanza del secondo libro della *Poetica*, però, non ci permette di conoscere in modo più approfondito le caratteristiche di quella parte di αἰσχροὺς che costituisce la materia della commedia e che Aristotele identifica con il γελοῖον, ovvero un tipo di comportamento αἰσχροὺς, che ha come caratteristica fondamentale quella di essere ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν.

Per intuire quali potessero essere, secondo Aristotele, i comportamenti da considerare γελοῖοι, poiché non provocano dolore, dobbiamo servirci di un altro passo dell'*Etica Nicomachea* (1123a31–32)⁸⁴, tratto dal IV libro, nel quale si analizzano singolarmente le diverse tipologie di ἀρετή. Nella parte dedicata all'approfondimento sulla μεγαλοπρέπεια, Aristotele conclude la sua trattazione con alcuni esempi di eccesso o difetto di magnificenza. Nel caso di un individuo che sbaglia poiché è μικροπρεπής si specifica che la sua condizione, pur essendo uno stato abituale (ἔξις) κακός, οὐ μὴν ὀνειδῆ γ' ἐπιφέρουσιν διὰ τὸ μήτε βαβεραὶ τῷ πέλας εἶναι μήτε λίαν ἀσχήμονες⁸⁵. I termini non sono identici a quelli utilizzati nella *Poetica*, ma il tono dell'argomentazione sembra non essere dissimile. Aristotele ha portato l'esempio di un vizio, ovvero dell'opposto di uno stato di ἀρετή, che pur essendo tale non provoca un eccessivo sconvolgimento (quello che in termini attuali potremmo volgarmente chiamare un "peccato veniale")⁸⁶.

In sintesi, anche alla luce di quanto è stato possibile apprendere da altri scritti del filosofo, si può affermare che nella *Poetica* Aristotele indica quale argomento tipico

83 Cfr. *Eth. Eud.* 1229a20 sgg.

84 Cfr. *Eth. Eud.* 1231b27 sgg.

85 Si noti anche la somiglianza con le argomentazioni del *Filebo* riguardo all'ignoranza dei forti in contrapposizione a quella dei deboli, che è considerata γελοία (*Phlb.* 49c2–5).

86 Cfr la nota di commento dell'edizione GAUTHIER–JOLIF (*Éthique*, II,1 272) che spiega: « si ce sont là des défauts, ce sont des défauts inoffensifs qui ne font de mal à personne; plus que des vices – le mot en grec implique l'idée de méchanceté, – ce sont des ridicules ». Anche TAYLOR (*Ethics*, 216) ritiene che in questo contesto κακία sia da considerarsi più nel senso di difetto che in quello di vizio: «[...] it seems appropriate here, exceptionally, to render kakiai as 'defects' rather than 'vices' ».

della trama della commedia le gesta compiute da personaggi φαῦλοι. Prerogativa di tali atti è quella di essere αἰσχροί. A differenza, però, della realtà, sulla scena non potranno essere rappresentate azioni turpi di ogni sorta, ma solamente quelle tali da poter essere classificate sotto la categoria del γελοῖον.

V

Fenomeno tipico della commedia del V secolo, per quanto possiamo apprendere da quanto di essa ci rimane e dai commenti di autori dell'epoca, fu il turpiloquio identificato dalla parola greca αἰσχρολογία. Il composto utilizza αἰσχρός come indicatore estetico del tipo di linguaggio utilizzato, secondo una consuetudine che era già presente in Aristofane (*Nub.* 1374) e che si può trovare anche in un passo de *La Costituzione degli Spartani* di Senofonte (V.6), nel quale lo storico elenca alcune caratteristiche del popolo spartano tra cui la consuetudine di dedicarsi alla narrazione di gesta belliche in banchetti, durante i quali non c'era, invece, né ὕβρις né παροινία né αἰσχουργία né αἰσχρολογία.

L'αἰσχροὺν, che abbiamo visto in un contesto morale come sinonimo di κακία e in contesto estetico come caratteristica di corpi poco aggraziati e piacevoli alla vista, ha dunque un valore estetico anche in associazione ad un certo tipo di linguaggio, confermando l'utilizzo del termine per l'individuazione di problemi di natura letteraria.

1. Il turpe e il comico: Aristofane e lo spirito carnevalesco dell'αἰσχρολογία.

L'αἰσχρολογία, che, come vedremo, sarà nominata da Aristotele anche in riferimento alla commedia, ha attirato l'attenzione di numerosi studiosi che negli anni si sono dedicati alla ricerca del significato di questo particolare linguaggio nel contesto comico della Grecia classica.

Nella *Poetica* (1449a9–15) Aristotele afferma che la commedia ebbe origine dall'improvvisazione e in particolare ἀπὸ τῶν (sc. ἐξαρχόντων) τὰ φαλλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένειν νομιζόμενα. Tali culti, aggiunge Aristotele, esistono ancora in Grecia: durante le Dionisie rurali, infatti, nel IV secolo si svolgevano ancora cortei propiziatori nei quali un fallo veniva portato in processione come

simbolo di fertilità⁸⁷. Secondo un greco del IV secolo, furono dunque i culti agrari e il loro caratteristico linguaggio osceno e aggressivo, accompagnato da gesti e maschere dello stesso genere, a dare vita a espressioni artistiche quali il giambo e la commedia.

Il problema dell'origine e del contesto della commedia attica, a causa della scarsità e dell'ambiguità delle fonti ha da sempre suscitato l'interesse degli studiosi di letteratura greca. In tempi più o meno recenti, poi, particolare attenzione è stata prestata all'eventuale legame delle rappresentazioni comiche con i suddetti culti e mentre da una parte non è condivisibile l'atteggiamento (tipico per lo più della cosiddetta scuola di Cambridge) che vuole riconoscere nella commedia una volontaria messa in scena di rituali e culti, dall'altra non si può negare un collegamento con le feste e le relative espressioni di religiosità entro cui avevano luogo gli agoni comici⁸⁸. In una posizione intermedia si pone lo studio di Henderson, che riconosce l'indubbio collegamento tra la commedia e gli usi legati alle festività in onore di Dioniso, pur sostenendo l'assoluta estraneità del teatro da ogni tipo di coinvolgimento religioso⁸⁹. Lo studioso fa notare che l'αἰσχρολογία tipica del teatro comico era connessa con quella dei rituali dionisiaci eseguiti ad Atene e che essa non aveva semplicemente la funzione di divertire il pubblico o mettere in scena il linguaggio turpe di certi personaggi particolarmente rozzi, ma al contrario era una caratteristica basilare di quel tipo di teatro così come era un preciso dovere culturale in ambito religioso⁹⁰.

Di parere completamente opposto è invece Halliwell, che uno studio del 1984 ritiene che non ci sia nessun legame tra la commedia e rituali agrari come le falloforie e che testimonianze come quella di Aristotele siano basate sulla sola somiglianza tra alcuni atti osceni o travestimenti dei personaggi comici con le processioni delle feste dionisiache⁹¹. La satira che permea le rappresentazioni teatrali, sostiene Halliwell, non

87 Cfr MASTROMARCO – TOTARO, *Teatro*, 168–169 e MASTROMARCO, *Komodeîn*, dove si segnala anche una dettagliata bibliografia dei contributi precedenti sull'argomento del “rovesciamento” e del Carnevale nella commedia greca.

88 Con particolare riferimento (come indicato anche da HALLIWELL, *Satire*, 7 n. 7) ai contributi di Cornford (cfr CORNFORD, *Origin*) e Pickard–Cambridge (PICKARD–CAMBRIDGE, *Dithyramb*).

89 HENDERSON, *Muse*, 15–17: a differenza di Halliwell, Henderson non intende negare l'influsso dei rituali dionisiaci sulla commedia, sebbene sottolinei più volte che la motivazione di una eventuale congiunzione è da rintracciare nella comune occasione della messa in scena comica e delle φαλλικά.

90 Per questo aspetto Henderson riprende il pensiero di FARNELL, *Cults*, III 104.

91 HALLIWELL, *Satire*, 7 – 8

può in nessun caso essere ritenuta di stampo religioso e ciò che coinvolge il pubblico e il poeta è il momentaneo allontanamento dalle comuni norme della πόλις e il rovesciamento delle usuali gerarchie.

La posizione di Halliwell è senza dubbio condivisibile sul piano generale dell'impostazione: non si può asserire in alcun modo, infatti, che la commedia attica del V secolo sia di stampo religioso. Lo studioso, però, attribuisce ad Aristotle un pensiero che il filosofo non esprime mai: lo Stagirita infatti non intende riconoscere l'aspetto culturale quale caratteristica della commedia, ma vuole semplicemente indicare l'ambito entro il quale tale genere teatrale è nato e dare così una spiegazione di determinate caratteristiche del genere comico, quali il linguaggio e alcune tipologie di travestimenti.

In ogni caso, rimane il dato di fatto che l'αἰσχρολογία sia stata parte integrante del teatro comico fin dalla sua nascita: ciò che non trovava spazio nella vita di tutti i giorni e veniva ritenuto un comportamento sconveniente aveva nei culti rurali prima e in questo genere teatrale poi il suo particolare luogo di elezione. Mediazione decisiva tra le due esperienze potrebbe essere stata la poesia giambica di origine ionica e in particolare, così sostiene ancora Henderson, quella di Archiloco e Ipponatte, mentre non si rintracciano somiglianze significative con la commedia di origine siciliana⁹².

Durante i periodi dell'anno dedicati agli agoni comici, dunque, i cittadini ateniesi potevano assistere a manifestazioni dai toni forti e diretti secondo i dettami della tradizione. In occasione delle feste in onore di Dioniso ad Atene aveva luogo la ridicolizzazione dei cittadini più noti, con una particolare predilezione per i politici e i militari, ma senza trascurare filosofi e poeti. I personaggi più in vista della città venivano trasformati in maschere teatrali e spesso insultati piuttosto pesantemente con uno spirito che viene definito carnevalesco, alludendo a quel rovesciamento autorizzato della realtà che permetteva, in periodi prestabiliti dalla legge, di prendersi gioco delle principali personalità pubbliche.

Le commedie di Aristofane ci offrono una testimonianza evidente dell'utilizzo dell'αἰσχρολογία nel teatro e della tipizzazione di personaggi pubblici come i vari Lamaco, Cleone, Socrate ed Euripide. Enzo Degani, in un suo contributo del 1987, ha

92 HENDERSON, *Muse*, 18–23 e 27–28: la somiglianza con la poesia giambica è particolarmente evidente al livello lessicale: la lingua dei giambografi si serve di immagini e termini osceni che ritornano frequentemente nelle commedie di Aristofane e che non trovano invece spazio nel teatro comico siciliano, più vicino come stile al dramma satiresco.

ben evidenziato l'evoluzione del turpiloquio nel teatro di Aristofane ponendosi sulla stessa linea interpretativa di Henderson⁹³. I due studiosi concordano nel vedere gli anni intorno al 404/403 come punto di svolta della commedia: la disfatta di Atene segna la fine dell'ἀρχαία e della sua caratteristica αἰσχρολογία a sfondo sociale. Il turpiloquio, infatti, sebbene rispondesse ad una precisa regola del teatro comico, manifestava spesso intenti etici e morali, che con il venir meno della struttura politica della πόλις del V secolo non avevano più alcuna ragione di esistere. Nonostante la evidente diminuzione della presenza di linguaggio e comportamenti sfacciatamente osceni già nelle commedie dell'inizio del IV secolo⁹⁴, si deve però ricordare che nel libro VIII della *Politica* (1336b4–sgg.), come vedremo meglio tra poco, Aristotele fa riferimento all'αἰσχρολογία della commedia e del giambo come ad un fenomeno ancora in voga. Considerando che si può attribuire questo libro della *Politica* (insieme con il VII, il II ed il III) agli anni di Asso, ovvero subito dopo la morte di Platone, si dovrà concludere che almeno fino alla metà del IV secolo era ancora possibile assistere a commedie con caratteristiche simili a quelle dell'ἀρχαία, dato che Aristotele raccomanda ai giovani di non partecipare a tali rappresentazioni proprio a causa del linguaggio osceno.

L'aspetto moralizzante del teatro comico è testimoniato a più riprese e in modo esplicito anche nelle *Rane*: sebbene infatti i protagonisti dell'agone siano due tragediografi, più volte si ribadisce il concetto della funzione etica del teatro in quanto istituzione pubblica⁹⁵. Contro questa teoria si pone Halliwell, che tende a sottolineare come gli attacchi agli uomini di potere e allo Stato non siano altro che scelte convenzionali dell'autore, che poco hanno a che fare con i suoi orientamenti politici⁹⁶. Le offese e gli insulti presenti nelle commedie sono rivolti a personaggi che avevano

93 DEGANI, *Escrologia* e HENDERSON, *Muse*. Si veda anche l'articolo di Degani in REVERDIN–GRANGE, *Aristophane*, 1–49.

94 Si veda per esempio lo sviluppo dell'ultima commedia di Aristofane, il *Pluto*, che si avvicina molto di più allo stile di Menandro che a quello tipicamente aggressivo delle altre composizioni di Aristofane stesso.

95 La parabasi, in particolare, è tutta incentrata sul ruolo del coro e sul suo dovere di χρηστὰ τῇ πόλει ὑμναραίνειν καὶ διδάσκειν (Aristof., *Ran.* 686–87).

96 HALLIWELL, *Satire*, in particolare 8–10 e 11 sgg. Lo studioso britannico si inserisce in una tradizione contraddistinta dai lavori di GOMME (*Aristophanes and Politics* in CR LII (1938) 97–109) e DOVER (*Comedy*) e che ha trovato terreno fertile, come indica DEGANI (*Escrologia*, 34–35), per lo più in Inghilterra (con Halliwell appunto) e in Germania (cfr SCHWARZE, *Die Beurteilung des Perikles durch die attische Komödie und ihre historische un historiographische Bedeutung*, München 1971). Cfr anche PRATO, *Euripide*.

ben operato durante la guerra, che avevano alle spalle una brillante carriera nel teatro o che in momenti immediatamente successivi alla messa in scena avrebbero riscosso larghi consensi elettorali. Il commediografo, pensa Halliwell, non aveva nessun particolare intento sociale e sapeva bene che il suo teatro non avrebbe in alcun modo influenzato il comportamento dei cittadini o l'operato dei politici; egli rispondeva solamente ad un'esigenza di genere, ad una regola del teatro comico⁹⁷.

Al contrario, Degani nota un utilizzo marcatamente politico dell'αἰσχρολογία nelle commedie del primo periodo, ovvero quelle anteriori al 420 (con i *Cavalieri* come spartiacque), in contrapposizione con un turpiloquio gratuito e senza particolari intenti civili e sociali per le commedie che vanno dal 420 al 404, per finire con le ultime commedie (*Pluto*, *Cocalo* ed *Eolosicone*), in cui l'αἰσχρολογία non aveva particolari intenti sociali ed occupava solo spazi molto esigui della rappresentazione⁹⁸.

2. Il turpe nel linguaggio della commedia: Aristotele e il pericolo dell'αἰσχρολογία

Il genere comico del V secolo, con la caratteristica sfrontatezza e con le invettive piuttosto esplicite e colorite che abbiamo appena ricordato, rappresenta per Aristotele un problema non secondario.

Tra le caratteristiche più pericolose della commedia, Aristotele riconosce senza dubbio proprio lo stile e la volgarità del linguaggio comico, indicato, come abbiamo più volte ricordato, con il termine αἰσχρολογία. Non solo, dunque, l'αἰσχρός è presente nel μῦθος con la sua particolare espressione del γελοῖον, ma costituisce anche una qualità dell'espressione linguistica. Mentre però la rappresentazione di un personaggio che compie azioni turpi ma di natura non grave è considerata parte del comico e perciò caratteristica imprescindibile della commedia, il turpe nel linguaggio viene percepito da Aristotele come fatto potenzialmente pericoloso almeno per una parte della popolazione.

Nella *Politica* e nell'*Etica Nicomachea* Aristotele affronta in due occasioni il problema dell'αἰσχρολογία. Il primo passo, al quale abbiamo già accennato nel paragrafo precedente, appartiene all'VIII libro della *Politica* (1336b4–6/20–23):

⁹⁷ Su questo problema si vedano anche gli articoli di Bremer e Zimmermann in REVERDIN–GRANGE, *Aristophane*, 125–172 e 255–286.

⁹⁸ DEGANI, *Escrologia*, 39–42 e 44–46.

ὅλως μὲν οὖν αἰσχρολογίαν ἐκ τῆς πόλεως, ὥσπερ ἄλλο τι, δεῖ τὸν νομοθέτην ἐξορίζειν (ἐκ τοῦ γὰρ εὐχερῶς λέγειν ὅτι οὖν τῶν αἰσchrῶν γίνεται καὶ τὸ ποιεῖν σύνεγγυς). (...)

τοὺς δὲ νεωτέρους οὐτ' ἰάμβων οὔτε κωμωδίας θεατὰς θετέον, πρὶν ἢ τὴν ἡλικίαν λάβωσιν ἐν ἣ καὶ κατακλίσεως ὑπάρξει κοινωνεῖν ἤδη καὶ μέθης, καὶ τῆς ἀπὸ τῶν τοιούτων γιγνομένης βλάβης ἀπαθεῖς ἢ παιδεία ποιήσει πάντως.

Nelle lezioni di politica di Aristotele il turpiloquio è descritto come un grave pericolo, soprattutto per i più giovani: esso può facilmente indurli a comportarsi in modo sconveniente, ledendo il loro carattere e la possibilità di diventare buoni cittadini. Aristotele indica perciò ai legislatori di bandire l'αἰσχρολογία con norme adeguate e di riporre una particolare attenzione nel sorvegliare i comportamenti e le abitudini dei giovani, che devono essere tenuti lontani da quelle situazioni in cui sia prevedibile l'utilizzo di un linguaggio basso e volgare. Tra le manifestazioni da evitare, lo Stagirita colloca al primo posto quelle dedicate al giambico e alla commedia.

Aristotele non intende bandire la commedia dalla πόλις, sebbene il suo giudizio su determinate espressioni artistiche del comico non sia affatto positivo, ma redige, piuttosto, una regolamentazione riguardo alla natura del pubblico. Il filosofo riconosce la necessità di concentrare le energie maggiori nella costruzione di un sistema educativo atto a formare i giovani secondo determinati requisiti, perché in futuro possano guidare al meglio la πόλις. Sono dunque i soli νεώτεροι a dover essere allontanati da certe rappresentazioni sceniche, poiché la loro coscienza è facilmente influenzabile a causa della giovane età e della mancanza di esperienza. Una volta che la loro personalità sarà stata ben formata secondo i canoni che Aristotele indica nel suo scritto (1337a sgg.), una volta cioè che saranno diventati adulti, sarà loro permesso di partecipare a qualsiasi tipologia di spettacolo, dal momento che, si presume, saranno in grado di assistervi con il dovuto distacco ed atteggiamento critico.

Se leggiamo di nuovo l'estratto dalla *Poetica* più volte citato (1449a32–36) possiamo notare come la nozione dell'αἰσχροτός si presenti in due contesti piuttosto importanti per quanto riguarda una ricostruzione delle caratteristiche del genere letterario in questione. In primo luogo sarà opportuno ricordare che, con ogni probabilità, il libro VIII della *Politica* e la *Poetica* appartengono agli stessi anni: quelli immediatamente

successivi alla morte di Platone (347)⁹⁹. Alla luce di questa vicinanza temporale si può anche ipotizzare che Aristotele ritenesse che uno degli aspetti connessi a quella parte dell'αἰσχρολόγος che è il γελοῖον fosse proprio l'αἰσχρολογία, sebbene non la prediligesse affatto, come sarà più chiaro alla luce del passo appartenente al IV libro dell'*Etica Nicomachea* dedicato allo studio delle virtù (1128a22–25):

ἴδοι δ' ἄν τις καὶ ἐκ τῶν κωμῳδιῶν τῶν παλαιῶν
καὶ τῶν καινῶν· τοῖς μὲν γὰρ ἦν γελοῖον ἢ
αἰσχρολογία, τοῖς δὲ μᾶλλον ἢ ὑπόνοια· διαφέρει δ' οὐ
μικρὸν ταῦτα πρὸς εὐσχημοσύνην.

Verso la fine del libro Aristotele si sofferma sulla questione del divertimento e sulle possibilità di svago per l'uomo. Anche in questo caso l'elemento fondamentale è la giusta misura nella scelta delle persone da frequentare e nell'espressione dello scherzo e del divertimento. Per rendere chiara la differenza che esiste tra l'eccesso e il τὸ πρέπον Aristotele porta come esempio il rapporto tra la commedia antica e quella nuova: la prima suscita il riso attraverso il turpiloquio, l'altra con la tecnica dell'allusione.

Caratteristica tipica della commedia arcaica, perciò, è l'αἰσχρολογία, che è stata eliminata, invece, dalla commedia nuova¹⁰⁰. Se da una parte una simile affermazione, messa in relazione al giudizio della *Politica*, dimostra una distanza temporale tra le due opere e rende partecipi dello sguardo d'insieme che Aristotele offre sull'evoluzione della commedia attica negli ultimi decenni del IV secolo, dall'altra conferma il giudizio del filosofo sulle caratteristiche della commedia arcaica. Lo stile tipico dei commediografi del V secolo era contraddistinto dall'invettiva personale e dal turpiloquio, mentre la commedia nuova si conforma a canoni condivisi dal filosofo con

⁹⁹ Cfr JAEGER, *Entwicklung*, 271 sgg. e LESKY, *Geschichte*, II 710–712 per la datazione dei diversi blocchi della *Politica* e HALLIWELL, *Poetics*, 324–330.

¹⁰⁰ Si dovrà precisare, sulla scorta del commento di GAUTHIER-JOLIF (*Éthique*, II, 1 318), che la distinzione che fa Aristotele tra commedie antiche e nuove non ha niente a che vedere con quella fatta dai grammatici tra ἀρχαία (quella di Aristofane) e νέα (quella di Menandro), poiché la seconda si svilupperà a pieno solo dopo la morte di Aristotele.

i suoi toni più pacati e misurati¹⁰¹.

Aristotele, nella valutazione dell'espressione comica, non abbandona mai l'aderenza al principio della μεσότης, che lo porta a rigettare di necessità il linguaggio aggressivo e volgare di Aristofane per preferire quello più misurato, ma ugualmente adeguato al genere, che sarà tipico della commedia nuova e prima ancora di autori come Cratete, tanto deriso e disprezzato, invece, da Aristofane¹⁰². L'atteggiamento di Aristotele è perfettamente coerente con la sua esplicita tendenza a considerare il μῦθος come elemento più importante delle rappresentazioni teatrali¹⁰³. Se il racconto e le vicende narrate rispondono ai canoni del genere comico, il linguaggio non avrà nessuna influenza sulla riuscita della commedia, rendendo del tutto inutile e fuori luogo il turpiloquio.

Aristotele non può che constatare che l'αἰσχρολογία, insieme con la cosiddetta ἱαμβικὴ ἰδέα, è caratteristica tipica della commedia ἀρχαία, ma si può concordare con Degani quando dice che il filosofo disprezza il retaggio giambico «perché non in armonia con i suoi principi teorici», mentre il turpiloquio è rigettato «per ragioni d'ordine etico-sociale»¹⁰⁴. Come abbiamo appreso dal passo della *Politica* appena citato, infatti, un linguaggio turpe può indurre i giovani a comportamenti simili, che potrebbero danneggiarne gravemente l'educazione. Degani, infine, indica l'utilizzo dell'αἰσχρολογία nella commedia arcaica come un modo per «smascherare e bollare la corruzione».

Halliwell, poi, invita a non confondere l'αἰσχρολογία con il parlare di cose αἰσχροά¹⁰⁵ e a questo proposito cita un passo di Aristotele e uno di Isocrate. Il primo appartiene al secondo libro della *Retorica* (1384b17–22): qui il filosofo, parlando della vergogna e dei comportamenti che possono indurla, afferma che non solo compiere atti αἰσχροά, ma anche solo parlarne è da considerarsi un comportamento vergognoso. Il passo di Isocrate (1.15) ripete il concetto con parole simili: ἂ ποεῖν αἰσχρόν, ταῦτα νόμιζε μηδὲ

101 Quei toni che spingono Aristotele ad individuare nel *Margite* l'antecedente diretto del genere comico, salvo indicare subito dopo che si dedicarono alla commedia coloro che erano dediti a i giambi (*Poet.* 1448b28 sgg.).

102 Cfr BONANNO, *Cratete e Arist. Poet.*, 1449b6–7: τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἤρξεν ἀφέμενος τῆς ἱαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους.

103 Arist. *Poet.* 1450a38 sgg.

104 DEGANI, *Escrologia*, 31.

105 DEGANI, *Escrologia*, 31 e 39–42; HALLIWELL, *Aischrology*, 120–122.

λέγειν εἶναι καλόν. In questo caso Aristotele e Isocrate, dunque, non utilizzano il termine αἰσχρολογία per indicare il parlare di cose turpi, poiché esso indica piuttosto il dire parole sconvenienti e volgari. Il turpiloquio, dunque, è un'azione sconveniente e compiuta da uomini di bassa levatura morale, come indica un passo del III libro della *Repubblica* di Platone (395e) in cui il filosofo ascrive agli ἄνδρες κακοί determinati comportamenti quali il κακηγορεῖν, il κωμωδεῖν e ἡ αἰσχρολογεῖν¹⁰⁶. Il passo della *Poetica* più volte citato (1449a32–36) identificava nei φαυλότεροι i protagonisti del genere comico: sebbene non sia possibile porre sullo stesso piano gli ἄνδρες κακοί di Platone e i φαυλότεροι di Aristotele, si può senza dubbio collocarli insieme in contrapposizione agli ἄνδρες ἀγαθοί e σπουδαῖοι protagonisti della tragedia. Poiché, dunque, ἡ αἰσχρολογία può a buon diritto essere classificata come un comportamento αἰσχρός, in quanto tale può essere oggetto delle rappresentazioni comiche, dal momento che può risultare γελοῖος. Ciò che Aristotele vuole forse indicare è che, sebbene il turpiloquio sia adatto alla commedia, esso è poco appropriato al contesto della πόλις e del tutto sconveniente da ascoltare per i giovani, in quanto massimamente diseducativo¹⁰⁷.

Nella prima metà del IV secolo si assiste a un radicale mutamento di stile del teatro comico, che passando attraverso la μέση, di cui pochissimo si può dire, avrebbe portato in seguito alla νέα di Menandro. Di fronte a due canoni così diversi tra loro, il filosofo ha facoltà di esprimere un suo giudizio personale di preferenza nei confronti di quell'espressione più moderata e meno aggressiva, tipica della commedia della sua epoca.

Aristotele, dunque, indica ἡ αἰσχρολογία da un lato come un comportamento da bandire dalla πόλις con adeguate leggi, dall'altro come una caratteristica peculiare di alcuni generi poetici come la commedia.

106 Cfr ancora HALLIWELL, *Aischrology*, 123.

107 Per la valutazione sullo stile della commedia ἀρχαία e sul suo linguaggio le posizioni da noi espresse sono per lo più in accordo con quelle di HEAT, *Comedy*, in particolare 344–45.

VI

Conclusioni

Alla luce dei passi che sono stati analizzati per avere un quadro il più chiaro possibile sull'αἰσχροὺς nella cultura greca, sarà ora possibile provare a trarre alcune conclusioni. Uno degli aspetti che ci sono apparsi più interessanti nel corso dell'indagine è quello relativo alla soggettività che in determinati contesti viene conferita al giudizio su ciò che è αἰσχροὺς. Tale prospettiva è per esempio quella adottata da Aristofane nelle *Rane* (1475) che, come abbiamo visto, riprende un concetto già espresso da Euripide nell'*Ippolito* e nell'*Eolo*. Il problema viene affrontato in modo esplicito da Platone, che da un lato nell'*Eutifrone* fa sostenere all'interlocutore di Socrate che gli dei sono spesso in disaccordo tra di loro su che cosa sia αἰσχροὺς, mentre altrove¹⁰⁸ confuta a vari livelli il relativismo tipico della scuola di Protagora, anche per quello che riguarda la differenza tra αἰσχροὺς e καλός, κακός e ἀγαθός.

La questione della soggettività nei confronti del male in Aristotele ha più a che fare con gli scritti di etica che con i trattati di poetica o retorica, ma anche qui non si mette in discussione tanto il giudizio su ciò che è malvagio o turpe, quanto la volontarietà nel compiere azioni di tal genere.

Riguardo alla presente indagine si può constatare che mentre nell'opera di Aristofane, e in particolare nelle *Rane*, il termine αἰσχροὺς ha più a che fare con il rapporto tra il pubblico e la rappresentazione teatrale e in generale con il giudizio sulla qualità delle *performances*, nella *Poetica* di Aristotele l'αἰσχροὺς diventa la sfera morale da cui devono attingere i commediografi, tenendo però presente di doversi mantenere nell'ambito del γελοῖον, che dell'αἰσχροὺς (ovvero della κακία) è solo una parte.

Mentre, dunque, alla fine del V secolo Aristofane utilizza αἰσχροὺς in relazione ad un componimento poetico esclusivamente come indicazione estetica, pochi decenni più tardi, Aristotele riprende a vari livelli il concetto di αἰσχροὺς in senso poetico e da una parte, sulla scia del *Filebo* e della *Repubblica* di Platone, lo associa al a quello di γελοῖον nel descrivere la natura della commedia attica, dall'altra lo intende come caratteristica principale del linguaggio comico dell'ἀρχαία riprendendone la connotazione estetica già individuata nelle *Rane*.

108 Si vedano alcuni riferimenti in dialoghi di Platone come *Protagora* e *Teeteto* (189c6).

A livello generale, infine, si può concludere dicendo che la presente analisi ha evidenziato un utilizzo di αἰσχρός tra il V e il IV secolo in relazione a molteplici livelli della realtà. In primo luogo αἰσχρός fa riferimento alla sfera etico–morale ed è in stretto rapporto con la κακία. In questo caso è connesso ad azioni compiute contro ciò che è lecito e comunemente ritenuto buono¹⁰⁹. Altra importate accezione del termine è quella estetica, che si divide tra il giudizio estetico del corpo o di oggetti inanimati e quello di aspetti letterari quali la qualità del linguaggio e delle rappresentazioni. Mentre Aristofane offre un esempio delle categorie utilizzate dal pubblico per giudicare le commedie alla fine del V secolo, rispetto ad αἰσχρός Platone ed Aristotele mostrano di conoscere e di servirsi sia del suo significato etico sia di quello estetico.

109 Tale accezione non era estranea nemmeno alla cultura greca delle origini. ADKINS, *Merit*, 30–31 in relazione alla morale omerica afferma che «The neuter adjective aischron (aischōn, aischiston) is the most powerful word used to denigrate a man's action, together with the noun aischos». Sull'evoluzione dell'uso di αἰσχρόν in relazione alla morale comune si veda ancora ADKINS, *Merit*, 157–8 e 162.

II

Γελοῖον

Nei primi versi delle *Rane* Aristofane mette in scena un dialogo attraverso il quale i due attori nel ruolo di Dioniso e del suo servo Xantia, con una serie di battute e giochi di parole, informano il pubblico sulla vicenda della commedia. I due personaggi, che appaiono di fronte al pubblico bisticciando tra di loro e stuzzicandosi a vicenda, ripetono più volte il termine γελοῖος con riferimento al linguaggio e ai comportamenti comici di Xantia. Alla luce delle parole di Platone nel *Filebo* (49c) e soprattutto di quelle di Aristotele nella *Poetica* (1449a32–36), i primi versi delle *Rane* assumono un'importanza decisiva all'interno del dibattito sul comico. Il γελοῖον, infatti, sembra rappresentare la caratteristica principale di alcuni atteggiamenti tipici del teatro comico, se non addirittura il genere letterario entro il quale la commedia si articola. Il noto passo della *Poetica* di Aristotele che contiene la definizione della commedia conferma l'utilizzo del termine γελοῖον in ambito tecnico: esso è parte dell'αἰσχροτόν e, secondo le parole del filosofo, costituisce l'essenza stessa delle rappresentazioni

comiche.

In questa sezione cercheremo di fornire una panoramica sul concetto di γελοῖον nella letteratura greca, con particolare attenzione al significato che in Aristotele assumono termini utilizzati in passi piuttosto significativi delle *Rane* e delle altre commedie di Aristofane. Non saranno tralasciati, inoltre, riferimenti alla tragedia e, soprattutto, a Platone.

I

1. La commedia e il comico: il γελοῖον nelle *Rane* di Aristofane

Nel prologo della commedia, Dioniso entra in scena con il servo Xantia, che chiede immediatamente al suo padrone di poter far ridere (γελᾶν) il pubblico con una delle sue trovate comiche. Il dio, però, lo invita a non essere ripetitivo nel riproporre le solite vecchie battute, cosicché Xantia ribatte chiedendo se può dire almeno quella πάνυ γελοῖος, alludendo alla più nota delle sue, che Dioniso dimostra di poter prevedere ancora una volta (1–8):

| | | |
|-----|---|--------|
| ΞΑ. | Εἶπω τι τῶν εἰωθότων, ὦ δέσποτα, ἐφ' οἷς αἰεὶ γελῶσιν οἱ θεώμενοι; | |
| ΔΙ. | Νῆ τὸν Δί' ὃ τι βούλει γε, πλὴν «Πιέζομαι» Τοῦτο δὲ φύλαξαι· πάνυ γὰρ ἐστ' ἤδη χολή. | |
| ΞΑ. | Μηδ' ἕτερον ἀστεῖόν τι; | 5 |
| ΔΙ. | Πλὴν γ' «Ὡς θλίβομαι.» | |
| ΞΑ. | Τί δαί; Τὸ πάνυ γέλοιον εἶπω; | |
| ΔΙ. | Νῆ Δία θαρρῶν γε· μόνον ἐκεῖν' ὅπως μὴ 'ρεῖς – | |
| ΞΑ. | | Τὸ τί; |
| ΔΙ. | – μεταβαλλόμενος τὰν ἀφορον ὅτι χεζητιᾶς. | |

I personaggi che, insieme con Eracle, animano la prima parte della commedia parlano tra di loro riferendosi apertamente al loro ruolo di attori protagonisti di una rappresentazione comica e si servono di un linguaggio che in alcuni casi si rivela tecnicamente connotato, come nel caso dei riferimenti al γελοῖον. Xantia, infatti, entra in scena sapendo che il suo scopo è quello di far ridere il pubblico e si riferisce a questa intenzione con il verbo γελᾶω e l'aggettivo neutro sostantivato γελοῖον. Il personaggio

afferma, inoltre, di sapere quali siano le battute dal risultato più sicuro, ma dalla contrapposizione con ἄσπεϊόν τι del verso 5 si intuisce che Xantia sia anche consapevole del fatto che le battute più efficaci siano spesso quelle più volgari.

«La varia successione di battute all’inizio della commedia assolve come di consueto la funzione di catalizzare l’attenzione dell’uditorio» commenta Grilli, che prosegue: «L’ironica rassegna di luoghi comuni da farsa testimonia l’instancabile polemica di Aristofane contro le grossolane commedie di successo dei colleghi [...]»¹¹⁰. L’analisi del Grilli coglie lo spirito dell’entrata delle *Rane*, tutta intesa a parodiare le soluzioni comuni della maggior parte dei commediografi contemporanei ad Aristofane, sui quali vengono espressi giudizi di natura tecnica. «Il tono ironico e metateatrale (che si trova associato alle battute volgari anche in commedie più antiche: cfr *Cavalieri* 902; *Nuvole* 295–6)» continua il Grilli «è funzione del necessario straniamento e sottolinea in qualche modo la gratuità spettacolare dell’abbassamento stilistico»¹¹¹.

Grilli fa notare, inoltre, come anche altrove (nel prologo degli *Acarnesi* per esempio) Aristofane adotti il metodo di anticipare all’inizio della commedia quello che sarà il tema conduttore di tutto lo spettacolo, che nel nostro caso può essere individuato nella critica feroce di altri poeti ateniesi, siano essi tragici o comici. I personaggi che informano il pubblico sulla trama della commedia, con il loro comportamento e le loro battute, suggeriscono, infatti, i temi di attualità che si nascondono dietro la mera rappresentazione dei fatti e rivelano fin dall’inizio la posizione dell’autore. La natura stessa del prologo permette che il commediografo gli conferisca una funzione metateatrale poiché, proprio come il coro nella parabasi, gli attori si rivolgono direttamente al pubblico eliminando la barriera della finzione scenica.

Anche il Dover nell’introduzione al suo commento spiega che «in 1–20 the men play two different roles simultaneously: in one, they are Dionysos and his slave [...]; in the other, comic actors speaking of the enactment itself as a theatrical event. A similar combination occurs in *Knights*, *Wasps*, and *Peace*, where a slave who has begun the play as a character within it recognizes the presence of the audience and explains the dramatic situation»¹¹².

La trattazione di un tema tanto tecnico proprio all’inizio della commedia, dunque, non

110 PADUANO–GRILLI, *Rane*, 52 n.1

111 *Ibidem*, 52–53 n.1.

112 DOVER, *Frogs*, 191.

può essere casuale. L'apertura delle *Rane* contiene un esplicito commento sulla tecnica compositiva della commedia e sul lavoro di altri commediografi attivi alla fine del V secolo. L'utilizzo così marcato del concetto di γελοῖον in una sezione piuttosto importante della commedia (e per di più in un contesto che anche a prima vista risulta metateatrale) rivela per il termine greco una specifica connotazione tecnica inerente allo studio dello stile comico. Il γελοῖον, ancora prima che Platone lo definisca ed Aristotele lo associ in modo esplicito alla commedia, è già per Aristofane alla fine del V secolo una caratteristica precipua di un certo tipo di rappresentazioni teatrali.

Si noti, inoltre, l'associazione del γελοῖον all'azione del γελᾶν. La reazione degli spettatori, il loro riso è direttamente provocata, nell'ottica di Xantia, dal suo portare sulla scena qualcosa di γελοῖον. Nell'ottica di Aristofane, dunque, il concetto di γελοῖον è connesso tramite un rapporto di causa-effetto con il riso.

I versi 1433–1439 delle *Rane* confermano quanto appena sostenuto:

- | | | |
|-----|---|------|
| ΔΙ. | Νῆ τὸν Δία τὸν σωτήρα, δυσκρίτως γ' ἔχω· ὁ μὲν σοφῶς γὰρ εἶπεν, ὁ δ' ἕτερος σαφῶς. Ἀλλ' ἔτι μίαν γνώμην ἐκάτερος εἶπατον περὶ τῆς πόλεως ἦντιν' ἔχετον σωτηρίαν. | 1435 |
| ΕΥ. | Εἴ τις πτερώσας Κλεόκριτον Κινησίᾳ, αἴροισεν αὖραι πελαγίαν ὑπὲρ πλάκα – | |
| ΔΙ. | γέλοισιν ἂν φαίνοιτο. Νοῦν δ' ἔχει τίνα; | |

Verso la fine della commedia, Dioniso deve ormai scegliere quale dei due tragici riportare ad Atene, ma è ancora molto indeciso. Come ulteriore aiuto nella determinazione del vincitore dell'agone, dopo aver voluto dai due contendenti un giudizio personale su Alcibiade, chiede loro di dire che cosa potrebbe, in ultima analisi, salvare la città. Euripide prospetta una soluzione inverosimile che Eschilo giudica γελοῖον. Trovandoci in presenza di due uomini di teatro, si può ipotizzare che il personaggio di Euripide abbia in mente una soluzione *teatrale* e che il giudizio di Eschilo sia legato alla sfera poetica più che a quella politica: il vecchio tragico ribatte alle parole di Euripide come se egli avesse raccontato la scena di una tragedia.

La riconosciuta corruttela del passo deve frenare dal commentare con troppa sicurezza il contenuto dei versi 1433–39, ma per nostra fortuna lascia indenne il verso 1440, che contiene l'occorrenza del termine γελοῖον. Poiché, dunque, il personaggio che sta parlando è un tragediografo e, qualsiasi forma abbia la sua affermazione, si presume che

la soluzione scenica che egli propone sia pensata per il contenuto di una tragedia, il definirla qualcosa di γελοῖον sembra voler semplicemente indicare che essa fa ridere e perciò appare piuttosto adatta per una commedia.

Un ultimo passo particolarmente importante è tratto dalla parodo. I versi in questione seguono la tirata anapestica del coro, tutta incentrata sull'autocelebrazione dell'autore, che appare come una vera e propria dichiarazione di poetica, pur conservando il tono ironico tipico della commedia. Il canto del coro è dedicato a Dioniso ed introduce in qualche modo il tema delle *Rane*, ovvero l'utilità della poesia e del teatro nella πόλις, che è appunto la ragione della discesa agli inferi del personaggio di Dioniso. Non tutte le espressioni poetiche, però, possono giovare alla città, ma solo quelle di un certo livello. Non tutti gli spettatori, inoltre, sono in grado di comprendere l'alto contenuto di alcune esperienze artistiche, ma sono stimolati da volgari buffonerie. Dopo aver degnamente glorificato la propria poesia ed aver intimato di allontanarsi e tacere a tutti coloro che non ne sono risultati degni, il coro invita a partecipare alle feste gioiose di Iacco e a celebrare Demetra¹¹³ affinché tutti i presenti possano essere liberi e capaci di danzare gioiosamente, scherzare e schernire il prossimo: in altre parole il coro si sta assicurando la buona riuscita della commedia, anzi addirittura la vittoria (385–393):

| | | | |
|-----|------------------------------|------|------|
| ΧΟ. | Δήμητερ, ἀγνῶν ὀργίων | Str. | 385a |
| | ἄνασσα, συμπαρασάτει, | | 385b |
| | καὶ σῶζε τὸν σαυτῆς χορόν· | | |
| | καὶ μ' ἀσφαλῶς πανήμερον | | |
| | παῖσαί τε καὶ χορεῦσαι. – | | |
| | Καὶ πολλὰ μὲν γέλοιά μ' εἰ- | Ant. | |
| | πεῖν, πολλὰ δὲ σπουδαῖα, καὶ | | 390 |
| | τῆς σῆς ἐορτῆς ἀξίως | | |
| | παίσαντα καὶ σκώψαντα νι- | | |
| | κήσαντα ταινιοῦσθαι. | | |

Il coro, dunque, nell'antistrofe chiede a Demetra di dargli la capacità di dire sia γελοῖα sia σπουδαῖα e di condurlo alla vittoria. La richiesta può essere interpretata in due

113 Il coro di iniziati intona un canto simile a quello del corteo che ogni anno il 19 Boedromione procedeva da Atene ad Eleusi per celebrare i misteri. Tipici di questi canti (e in generale dei culti agricoli in onore di Demetra) erano il linguaggio osceno e il motteggio fra i partecipanti, caratteristiche che anche Aristotele (*Poet.* 1448a28–sgg. e 1449a9–sgg.) considera all'origine dell'esperienza comica e che traevano origine dall'episodio di Iambe narrato anche nell'Inno omerico a Demetra (cfr CASSOLA, *Inni*, 27–28). Cfr anche PLEBE, *Comico*, 99–sgg.

modi distinti: è possibile, infatti, che il coro si rivolga agli dei e manifesti in questo luogo tutte le sue potenzialità sia come coro comico, sia come coro tragico, rappresentando perciò più l'istituzione in sé che il suo ruolo specifico nella commedia. Una suddivisione simile si legge anche in Platone, che in un passo delle *Leggi* individua due categorie di poeti (810e6–9):

λέγω μὴν ὅτι ποιηταί τε ἡμῖν εἰσὶν
τινες ἐπῶν ἑξαμέτρων πάμπολλοι καὶ τριμέτρων καὶ
πάντων δὴ τῶν λεγομένων μέτρων, οἱ μὲν ἐπὶ
σπουδῇν, οἱ δ' ἐπὶ γέλωτα ὠρμηκότες

All'interno di un più ampio discorso sull'educazione dei giovani, l'Ateniese nel VII libro delle *Leggi* propone una divisione tra poeti rivolti ἐπὶ σπουδῇν e poeti rivolti ἐπὶ γέλωτα, ovvero poeti che si occupano di argomenti degni di interesse e serietà e poeti il cui scopo è far ridere il pubblico. Nella *Rhetorica* di Aristotele, inoltre, il γελοῖον, utile nei discorsi come metodo di attacco contro l'avversario, è definito come l'esatto contrario dello σπουδαῖον¹¹⁴. Ci sono, dunque, numerose testimonianze che confermano come con la contrapposizione tra σπουδῇ e γέλως o tra σπουδαῖον e γελοῖον si suggerisse una suddivisione tra poesia elevata e poesia comica¹¹⁵.

È altresì possibile che il poeta faccia riferimento attraverso le parole dei coreuti alla trama delle *Rane* e al fatto che più volte nel corso della commedia si ribadisce l'importanza e l'utilità civica della commedia, che provvede al benessere della πόλις con la sua comicità (γελοῖα) e soprattutto con i preziosi consigli che dispensa (σπουδαῖα)¹¹⁶. In entrambi i casi, comunque, γελοῖα indica un aspetto dell'arte poetica che ha relazione con la composizione delle commedie ed il loro contenuto.

La nozione di comico nelle *Rane*, in conclusione, assume due distinte sfumature:

¹¹⁴ Arist., *Rhet.*, 1419b3–9.

¹¹⁵ Cfr anche il commento del VALGIMIGLI, *Poetica*, ad locum sull'espressione ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας di *Poet.* 1449b24. Il commentatore osserva che, sebbene l'aggettivo σπουδαῖος sia spesso utilizzato in contrapposizione con γελοῖος, sembra più appropriato tradurlo con l'aggettivo italiano «elevato» piuttosto che con «serio».

¹¹⁶ Propone questa seconda interpretazione anche il PLEBE (*Comico*, 214–215) affermando che in questi versi Aristofane si dimostra consapevole del fatto che il comico, per risultare efficace, deve «nutrirsi della politica e delle sue contese, che sono al centro della vita del suo pubblico».

all'inizio della commedia indica con una notevole insistenza le trovate comiche di un personaggio di infima levatura sociale quale Xantia¹¹⁷ e la riluttanza di Dioniso di fronte ad esse suggerisce la presenza di una polemica di stampo letterario nei confronti di altri commediografi, che evidentemente non disdegnano di utilizzare determinate trovate sceniche di basso livello. Una connotazione non nettamente positiva si riscontra anche nel secondo passo preso in considerazione: la trovata drammatica di Euripide non è adatta ad una tragedia e viene perciò definita comica. Tale definizione rivela da un lato la solita denigrazione ai danni di Euripide, che ancora una volta è messo alla berlina, dall'altro l'utilizzo del termine γελοῖον per indicare la natura di una sceneggiatura in contrapposizione ad altre, che possiamo definire σπουδαῖαι. Abbiamo visto infine che nella parodo il coro definisce con γελοῖα il tema del suo canto e, anzi, si rivolge a Demetra pregandola di dargli la possibilità di creare situazioni comiche. Il termine γελοῖον assume qui un significato sicuramente tecnico, poiché è usato per indicare una determinata tipologia di contenuti poetici. Alla luce dei passi analizzati, dunque, si può affermare che nelle *Rane* in più di un'occasione si fa riferimento all'ambito letterario del comico e che tale concetto porta con sé una serie di caratteristiche peculiari, tra le quali si distinguono quelle contrapposte della volgarità e dell'utilità sociale.

Per capire meglio la prospettiva di Aristofane nelle *Rane* sarà a questo punto necessario ricercare ed analizzare l'utilizzo che il poeta fa del concetto di γελοῖον nelle altre commedie.

2. Il γελοῖον secondo Aristofane: tra comico e ridicolo.

Se nei passi delle *Rane* precedentemente analizzati il concetto di γελοῖον appariva di sicuro interesse per la sua natura tecnica in relazione all'arte comica, anche le altre commedie di Aristofane presentano spunti notevoli in questo senso.

Sia che occorra il termine in questione, sia che sia utilizzato il relativo verbo o altri composti, il concetto sembra assumere per lo più una valenza negativa nei confronti dei destinatari verso cui si indirizza, con l'individuazione di quel lato volgare e di basso livello, che era già stato rilevato nelle *Rane*, a fianco del significato più generico inerente all'ambito artistico. In più di un'occasione il contesto appare simile a quello

117 Cfr TULLI, *Γελοῖον*, 535–36.

delle *Rane* e riporta l'intervento a quel livello metateatrale che è stato riconosciuto più volte.

Tra i passi di maggiore interesse si distinguono alcuni versi della parabasi delle *Nuvole* (537–39), che contengono una critica ai falli di cuoio che alcuni personaggi portavano sui fianchi e che dovevano provocare un'immediata ilarità nel pubblico¹¹⁸:

ὥς δὲ σῶφρων ἐστὶ φύσει σκέψασθ', ἥτις πρῶτα μὲν
οὐδὲν ἦλθε ῥαψαμένη σκύτινον καθειμένον
ἐρυθρὸν ἐξ ἄκρου, παχύ, τοῖς παιδίοις ἴν' ἧ γέλως·

Anche il relativo scolio spiega che διεζωσμένοι γὰρ δερμάτινα αἰδοῖα οἱ κωμικοὶ εἰσήεσαν τοῦ γέλωτος χάριν. Il discorso culminerà alcuni versi dopo (560), quando Aristofane attraverso la voce del coro dichiara che ὅστις οὖν τούτοις γελᾷ, τοῖς ἐμοῖς μὴ χαίρω: il tono dell'invettiva risulta piuttosto rilevante. Si noti, però, che in questa occasione il commediografo non utilizza il termine γελοῖον, ma fa riferimento al solo γέλως e all'azione del γελᾶν. Sebbene nelle *Rane* si sia rilevata una connessione causa–effetto tra un atteggiamento γελοῖος e l'azione del ridere, si deve anche ricordare che tale associazione era risultata esplicita nella parte iniziale della commedia, quando il γελοῖον era legato alle espressioni più volgari di Xantia. Si può ipotizzare, dunque, che l'intenzione di suscitare il γέλως, così come è espressa nei termini delle *Nuvole* e dei versi iniziali delle *Rane*, volesse far riferimento proprio alla comicità più bassa, che stimolava gli istinti primordiali dell'uomo senza considerarne l'intelletto¹¹⁹. Più che il comico nel senso più tecnico del termine, il γέλως delle *Nuvole* sembra più vicino al γέλως Μεγαρόθην che incontriamo nelle *Vespe* (57) e che a detta di tutti i commentatori indica una buffoneria piuttosto grossolana¹²⁰.

Nelle *Vespe*, ai versi 566 e 1259–60 ricorre l'espressione Αἰσώπου τι γελοῖον per indicare l'abitudine ormai assunta dai più di raccontare aneddoti divertenti in tribunale per portare i giudici dalla propria parte. Tralasciando le considerazioni che tale riferimento comporta riguardo ai giudizi di Aristofane sulla nuova oratoria influenzata dalle scuole di sofistica che proprio in quegli anni sorgevano ad Atene, si

118 Cfr DOVER, *Clouds*, ad locum.

119 In trattati tecnici come il *De Partibus Animalium* di Aristotele (673a3–sgg.), per esempio, il γέλως è trattato come fenomeno meramente fisico connesso all'azione del γελᾶν.

120 SOMMERSTEIN, *Wasps*, 156; McDOWELL, *Wasps*, 136; COULON–VAN DEALE, *Guêpes*, 19.

consideri l'utilizzo del termine γελοῖον in associazione ad un'opera letteraria, sebbene in questo caso si tratti di prosa. Quella del γελοῖον non è una caratteristica esclusiva del teatro comico, ma è presente in ciascuna tipologia di testo che risponda alle stesse caratteristiche per tono e contenuto. Nel caso dell'utilizzo che ne fa Aristofane si deve notare come tale concetto sia spesso associato a personaggi, città e uomini di bassa statura sociale¹²¹.

In altre commedie come *Acarnesi*, *Cavalieri*, *Uccelli*, *Tesmoforiazuse*, *Ecclesiazuse* e soprattutto *Lisistrata*, ci sono numerosi riferimenti ad alcuni aspetti della messa in scena, in particolare ai costumi di alcuni personaggi o a qualche loro assurdo comportamento, definiti con termini appartenenti alla sfera semantica del γελοῖον¹²². Anche in questi casi l'uso di espedienti volgari e grossolani è immediatamente collegato all'azione quasi involontaria del ridere, suscitata nel pubblico.

L'ultima commedia di Aristofane, infine, presenta tre passi degni di nota: nella parte centrale del *Pluto* dapprima Carione si dilunga nell'elenco di una serie di trovate di sicuro effetto comico, tutte definite come qualcosa di γελοῖον (697 e 720) e successivamente Cremilo (797–99), d'accordo con il dio che dà il nome alla commedia¹²³, di fronte al comportamento bizzarro di Carione esclama:

Οὐ γὰρ προεπῶδές ἐστι τῷ διδασκάλῳ
 ἰσχάδια καὶ τρωγάλια τοῖς θεωμένοις
 προβαλόντ', ἐπὶ τούτοις εἴτ' ἀναγκάζειν γελαῖν.

Il tenore della conversazione è molto vicino a quello dei versi iniziali delle *Rane*, nei quali, come abbiamo visto, Dioniso continua a tentare di dissuadere il servo Xantia dal comportarsi in modo troppo volgare e scontato per provocare l'ilarità nel pubblico. Ancora una volta quando il comico è di livello estremamente basso, si sottolinea la facilità della risata.

Alla luce dei passi che abbiamo brevemente ripercorso si può confermare l'iniziale

121 L'avversione degli Ateniesi nei confronti di Megara e della sua popolazione è nota e non occorre qui ricordarla, come non occorre ricordare le umili origini di Esopo.

122 Cfr *Acarnesi*, 1058; *Cavalieri*, 696; *Uccelli*, 99 e 802–3; *Tesmoforiazuse*, 226; *Lisistrata*, 559, 751, 907, 1020; *Ecclesiazuse*, 126.

123 Per alcuni editori è lo stesso Pluto a pronunciare questi versi.

impressione sul concetto di γελοῖον nel teatro di Aristofane. Il commediografo, con evidente intento satirico, fino a diventare spesso parodico nei suoi stessi confronti, utilizza in più luoghi i vari termini della sfera semantica del comico in senso dispregiativo. Nei casi più significativi abbiamo addirittura espliciti giudizi di stile sul lavoro di altri scrittori, comici e non. Il γελοῖον, in questi casi sempre connesso al γέλως, si presenta come caratteristica peculiare di una commedia dalla comicità grossolana che presenta sulla scena personaggi di basso livello sociale, intenti a far divertire il pubblico con volgarità e banalità di bassa lega. Aristofane da una parte critica aspramente e mette alla berlina simili scelte poetiche, dall'altra ne fa spesso uso dimostrandone una convenzionalità spesso imprescindibile. L'esempio più esplicito di quest'ultima modalità di messa in scena sono le *Nuvole*: nonostante il particolare tenore della commedia e il *j'accuse* a posteriori costituito dalla parabasi delle *Vespe*, i personaggi si lasciano spesso andare a quelle banali volgarità che altrove, anche nelle stesse *Nuvole* come abbiamo visto, vengono aspramente criticate¹²⁴.

L'uso rilevato nella parabasi delle *Rane*, però, sembra rivelare un secondo livello di comico più elevato e socialmente utile. Sebbene, dunque, il giudizio sul γελοῖον appaia spesso negativo quando questo sia esplicitamente legato al γέλως, dall'uso che ne fa Aristofane risulta essere un criterio standard della commedia.

II

1. Il riso dei nemici e il comico: tragedia e γέλως.

La funzione tecnica del termine γελοῖον, che nelle commedie di Aristofane è apparsa piuttosto evidente in numerosi passaggi, non trova riscontro in ambito tragico. In primo luogo i passi che contengono l'aggettivo sono un numero molto limitato e per lo

124 Cfr. DOVER, *Clouds*, 168: il commentatore fa notare come probabilmente Aristofane, pur criticandone l'utilizzo, faceva indossare regolarmente ai suoi attori i falli artificiali. Il Dover spiega che a suo avviso il comico non aveva una particolare avversione nei confronti di questa tipologia di travestimento, ma piuttosto verso l'esagerazione di altri commediografi nel provocare il riso nel pubblico attraverso gesti osceni.

più appartenenti a tragedie frammentarie¹²⁵; esso, inoltre, assume un significato totalmente negativo, presentandosi come un'espressione di denigrazione nei confronti di chi la subisce. Non c'è alcun riferimento, infine, al comico in quanto elemento basilare della commedia come espressione artistica.

Assume, invece, una relativa importanza in relazione allo sviluppo delle trame tragiche l'azione del ridere, indicata con il verbo γελάω o più di frequente con il sostantivo γέλως. Il riso tragico si manifesta in contesti per lo più negativi ed è in genere associato a personaggi avversi a chi sta parlando.

Una prima espressione del γέλως è quella rappresentata dal motivo della derisione dei nemici, che, già presente in Eschilo¹²⁶ e più tardi anche in Euripide¹²⁷, ha la sua massima espressione nelle tragedie di Sofocle¹²⁸. A partire dall'*Aiace*, dove il timore del protagonista di aver suscitato la derisione da parte di Odisseo e dei Greci è il motore

125 Cfr per esempio il fr. 492 dalla ΜΕΛΑΝΙΠΠΕ Η ΔΕΚΜΩΤΙΣ di Euripide (TrGF, 533):

ἀνδρῶν δὲ πολλοὶ τοῦ γέλωτος εἵνεκα
 ἀσκοῦσι χάριτας κερτόμους· ἐγὼ δὲ πῶς
 μισῶ γελοίους, οἵτινες τήτει σοφῶν
 4 ἀχάλιν' ἔχουσι στόματα, κεῖς ἀνδρῶν μὲν οὐ
 τελοῦσιν ἀριθμόν, ἐν γέλωτι δ' εὐπρεπεῖς

126 Si veda per esempio la ῥήσις di Cassandra ai versi 1265-1294 dell'*Agamemnone*, in cui per due volte la donna troiana esprime lo sgomento per la derisione che la sua natura di profetessa continua a provocarle, e l'espressione drammatica delle Erinni ormai sconfitte ai versi 789 e 819 delle *Eumenidi* [il γελῶμαι che ci permette di citare questi due versi della tragedia conclusiva dell'*Oresteia* è una congettura di Tyrwhitt accolta nel testo da Murray, Sommerstein e West per la maggiore pregnanza di significato rispetto al γένωμαι tradito e per gli interessanti paralleli con Soph. *Ant.* 839 e Eur. *Cicl.* 687].

127 Il motivo della derisione da parte del nemico è particolarmente importante nello svolgimento della *Medea* (cfr. 383, 404, 797, 1049, 1355, 1362); si vedano anche *Cicl.* 687; *Herc.* 285; *Ion.* 600; *Bacch.* 842; *Iph. Aul.* 372.

128 Per un'analisi più approfondita degli aspetti principali della questione si veda BLUNDELL, *Friends*, che ripercorre l'evoluzione del tradizionale concetto greco di aiutare gli amici e danneggiare i nemici attraverso l'approfondimento delle cinque tragedie di Sofocle in cui esso ha maggiore rilievo. Si veda anche KNOX, *Temper*, 30-32; MÉAUTIS, *Sophocles*.

dell'azione stessa del dramma¹²⁹, il tema della derisione diventa un argomento ricorrente nelle opere del drammaturgo ateniese e un aspetto fondamentale del carattere dell'eroe sofocleo. Si possono ricordare, oltre ad Aiace, la drammatica espressione οἶμοι γελῶμαι che Antigone rivolge al coro, che parla della fanciulla come se già fosse morta (*Ant.* 839) o il timore di Edipo di essere deriso da Creonte, che entra in scena assicurandolo: οὐθ' ὡς γελαστής, Οἰδίπους, ἐλήλυθα (*O. T.*, 1422). Si pensi, infine, al rancore di Elettra ed Oreste (*El.* 1153, 1235) o di Filottete (*Phil.* 258, 1023, 1125) e all'avversione di Polinice nei confronti del fratello Eteocle, ormai al potere a suo discapito (*O. C.* 1339, 1423). La derisione da parte degli avversari per i personaggi tragici diventa, dunque, il simbolo della sconfitta e del potere che il nemico ha assunto nei loro confronti. Il riso, in questo caso, non è mosso da atteggiamenti comici o da battute di spirito, come nella commedia, ma dal senso di rivalsa che un uomo può provare nel vedere il suo nemico sconfitto.

Una seconda ragione che può muovere il riso in tragedia è la soddisfazione per il raggiungimento di un particolare scopo. Tale espressione può essere messa in atto con due distinte modalità: in un caso un personaggio immagina il suo avversario che ride, poiché è felice per le azioni malvagie che ha compiuto, come accade nelle *Coefore* quando il coro immagina le reazioni di Clitennestra dopo il racconto delle sue azioni riportato dalla nutrice¹³⁰, o, sempre nei confronti di Clitennestra, quando Elettra, nell'omonima tragedia di Sofocle, pensa con rancore alla madre compiaciuta del suo delitto¹³¹. Nell'altro caso la gioia e il riso non si sono ancora manifestati, ma sono attesi

129 Cfr Soph. *Aj.* 79, 367, 382–83, 454, 957–58, 961, 989, 1043. In particolare il verso 79, appartenente al prologo in trimetri recitato da Atena fotografa un'importante situazione di evoluzione sociale nell'Atene del V secolo. La dea infatti suggerisce di sua iniziativa la soddisfazione e il riso sarcastico di Odisseo nei confronti di Aiace, mentre l'eroe di Itaca aveva espresso pietà e comprensione. «L'utilizzazione del motivo del riso avviene quando esso è stato già superato», spiega DI BENEDETTO (*Sofocle*, 42) «— nel contesto di una concezione "umanitaria" più moderna rispetto alla cultura che questo motivo presuppone — da colui che con più insistenza viene ad esso associato: nei versi 79 s. Odisseo aveva già preso le distanze dalla considerazione di Atena secondo cui il ridere contro i propri nemici e γέλως ἥδιοςτος». Cfr. anche FERRARI, *Aiace*, a. l.; STANFORD, *Ajax*, a. l.; GARVIE, *Ajax*, a. l.

130 Aesch. *Coeph.* 737–740: [...] τὴν δὲ πρὸς μὲν οἰκέτας / θέτο σκυθρωπόν, ἐντὸς ὀμμάτων γέλων / κεύθουσ' ἐπ' ἔργοις διαπεπραγμένοις καλῶς / κείνη.

131 Soph. *El.* 277, 807.

e rimandati al momento in cui il proprio piano sarà portato a termine con successo¹³².

I primi due casi possiedono la caratteristica comune di lasciare l'azione del ridere fuori dalla scena. Essa, in effetti, non è un dato certo: da un lato, infatti, viene temuta o ipotizzata, dando luogo a situazioni massimamente tragiche come quella di Aiace, che di fatto si dispera e compie azioni scellerate in risposta ad una derisione, quella da parte di Odisseo, che non è mai avvenuta; dall'altro il riso viene immaginato e pregustato in relazione ad azioni ancora da svolgersi. In entrambe le tipologie di situazione, inoltre, il ridere non ha lo scopo di divertire il pubblico, ma, al contrario di suscitare la pietà e lo spavento per situazioni presenti e future.

La stessa funzione si riscontra in una terza espressione del γέλως, questa volta portata sulla scena agli occhi del pubblico: il riso folle di Aiace e dell'Eracle di Euripide rappresentano uno stato di disturbo mentale, che prelude ad eventi disastrosi. Anche in questo terzo caso il protagonista, ridendo a sproposito e senza motivo, suscita pietà e timore nel pubblico.

Più vicino al γέλως della commedia è invece quello rappresentato nello *Ione* di Euripide. La tragedia, infatti, presenta uno svolgimento più simile a quello del dramma satiresco e di quella che sarà la commedia di Menandro, con situazioni spesso al limite del comico¹³³. In particolare sono due le scene che meritano attenzione. La prima (versi 517–sgg.) è quella del presunto riconoscimento tra Xuto e Ione, nel momento in cui lo sposo di Creusa, ingannato dal responso della Pizia, crede che Ione sia suo figlio. In questo frangente il comportamento di Xuto è a tal punto esagerato e carico, da risultare ridicolo. La tendenza comica dell'intera scena è resa esplicita dall'atteggiamento e dalle parole di Ione nei confronti dello stesso Xuto, che tenta di rivelargli l'oracolo di Apollo: il giovane servo di Delfi, infatti, sottolinea fin dalla prima battuta la presunta pazzia dell'uomo, tanto da arrivare a commentare tra sé e sé la situazione (526: οὐ φιλῶ

132 Cfr. Soph. *El.* 1299–1300: Oreste cerca di frenare i prematuri slanci di entusiasmo di Elettra dicendo: [...] ὅταν γὰρ εὐτυκήσωμεν, τότε / χαίρειν παρέσται καὶ γελᾶν ἐλευθέρως.

133 Sulla difficile collocazione dello *Ione* nel panorama tragico del V secolo e sulla poetica di Euripide in generale si veda ZACHARIA, *Truths* — in particolare il quarto capitolo (150 sgg.) — e la relativa bibliografia, in particolare i contributi di Taplin (TAPLIN, *Tragic* e *Comedy* — con la relativa risposta di GREDLEY, *Comedy*). Il saggio della Zacharia mette in evidenza la funzione di alcune particolari trovate sceniche, tra cui l'inserimento di soluzioni definite comiche, che a suo avviso contribuiscono a comunicare e rinforzare, insieme con altri elementi tragici, alcuni temi del dramma (*ibidem*, 154). Si vedano anche l'articolo di ROSENMEYER (*Ironies*) e la risposta ad esso da parte di LOWE (*Tragic*), sulla presenza di espressioni e comportamenti ironici nei tragici e in Omero, entrambi in SILK, *Tragedy*.

φρενοῦν ἀμούσους καὶ μεμηνότας ξένους) senza curarsi della reazione dell'interlocutore. In risposta all'affermazione di Xuto sulla sua pretesa paternità, infine, Ione esterna la sua perplessità affermando che l'atteggiamento e le parole di Xuto lo fanno addirittura ridere (527–28):

ΞΟ. κτεῖνε καὶ πίμπρη· πατρὸς γάρ, ἦν κτάνης, ἔση φονεύς.
ΙΩ. ποῦ δὲ μοι πατήρ σύ; ταῦτ' οὖν οὐ γέλως κλύειν ἐμοῦ;

La frase di Ione mira a screditare il personaggio di Xuto, le cui azioni e parole sono considerate una sorta di scherzo, una commedia messa in atto da un vecchio pazzo. L'intervento di Ione, inoltre, può suggerire un meccanismo secondo il quale in presenza di affermazioni particolarmente inverosimili, fatte da personaggi strani e poco credibili, la reazione naturale è quella del riso. Lo sfondo comico di questa singolare scena di riconoscimento, dunque, non è solo alluso, ma addirittura esplicitato da un verso che ha l'aspetto di una didascalia.

Dello stesso tenore è la scena del banchetto che il servo di Creusa narra alle donne del coro. Un vecchio accompagnatore della figlia di Eretteo, infatti, dopo aver istigato la donna a vendicarsi del presunto raggiro di Xuto, si incarica di avvelenare il giovane Ione durante il banchetto organizzato dallo sposo di Creusa per il fortunoso ricongiungimento di padre e figlio. Il servo racconta che durante questo banchetto lo strano atteggiamento del vecchio, che con incredibile zelo cercava di accelerare i tempi della festa per arrivare il prima possibile al momento dell'avvelenamento, aveva suscitato le risa dei convitati (1170–1173):

ὥς δ' ἀνεῖσαν ἡδονήν,
<δείπνων>, παρελθὼν πρέσβυς ἐς μέσον πέδον
ἔστη, γέλων δ' ἔθηκε συνδείπνοις πολύν,
πρόθυμα πρᾶσσων·

Anche in questo caso lo strano comportamento del vecchio servitore è indicato come possibile motore del riso dei presenti. La mancata riuscita del piano e la conseguente rivelazione del funesto proposito di Creusa, inoltre, mettono ancora più in evidenza la comicità del personaggio, che a causa del suo comportamento inappropriato desta i

sospetti, per altro fondati, di Ione¹³⁴.

Le due scene dello Ione rappresentano senza dubbio una novità dal punto di vista della tradizione e mostrano una nuova tecnica che mette il comico al servizio del tragico¹³⁵. In entrambi i casi, infatti, l'atteggiamento di Xuto risulta ridicolo anche agli occhi dello spettatore, sebbene da un lato ponga il personaggio nella situazione tragica di non essere creduto per quella che secondo lui è la verità e dall'altro sia il preludio di un gesto che potrebbe provocare la morte del protagonista della tragedia.

Il concetto del comico, dunque, non trova una definizione tecnica come invece si è potuta constatare nelle commedie di Aristofane, ma appare esclusivamente nella sua associazione all'azione del ridere. D'altro canto il termine con il quale si potrebbero descrivere scene come quelle vedono protagonista il comportamento di Xuto nello *Ione* è proprio γελοῖος, in quanto motore del γέλως. Sebbene, dunque, la terminologia della tragedia non apporti conferme sul valore tecnico del concetto di γελοῖον quale elemento fondamentale della commedia, essa, tuttavia, suggerisce che determinate situazioni e comportamenti abbiano come conseguenza il γέλως di chi vi assiste.

In ambito tragico, dunque, da un lato il γέλως rappresenta una forma di accanimento nei confronti dei nemici, che suscita nel pubblico sensazioni opposte, dall'altro costituisce la reazione naturale da parte degli altri attori e del pubblico ad azioni comiche.

III

1. Platone e il problema del comico: la teorizzazione del γελοῖον nel *Filebo*.

Per affrontare l'argomento del comico nella letteratura greca a cavallo tra il V e il IV secolo non si può prescindere dal richiamare l'attenzione sulle dottrine di Platone e in particolare su un noto passo del *Filebo* (47b–50e).

Nello scritto dedicato alla definizione e all'analisi del bene, Platone si occupa a lungo

134 Nel commento al passo, LEE (*Ion*, 285) riconosce che «His laughable behaviour inevitably suggests the halting ministrations of Hephaestus in *H. Il.* 1. 599ff.». Il commentatore, però, sostiene anche che «the humour of the scene foregrounds the Old Man's dire purpose and his careful management of the death plot».

135 Per un'analisi del rapporto tra commedia e tragedia, che considera i punti di contatto tra trame tragiche e comiche si veda l'articolo del 1986 di TAPLIN (*Comedy*), ripreso in un secondo contributo del 1996 (TAPLIN, *Tragic*), che trova un interessante approfondimento nella risposta di GREDLEY, *Comedy*.

del problema dei piaceri. Al paragrafo 48b si apre una discussione tra Socrate e Protarco sulla natura dei piaceri *κερασθέντες*, ovvero quelle affezioni riguardanti il corpo che, pur essendo opposte tra loro, si trovano ad essere mischiate fin nel profondo. Una delle espressioni più comuni di tale unione, ritiene Socrate, è costituita dalla mescolanza di piacere e dolore, che costituisce il sentimento tipico suscitato dalla tragedia (48a5–6):

ΣΩ. Καὶ μὴν καὶ τάς γε τραγικὰς θεωρήσεις, ὅταν ἄμα
χαίροντες κλάωσι, μέμνησαι;

Coloro che assistono alle tragedie, dunque, si trovano spesso nella condizione paradossale di piangere a causa delle vicende narrate pur provando piacere per la bellezza della rappresentazione. Una situazione simile, continua Socrate nell'intento di spiegare meglio il suo ragionamento a Protarco, si verifica anche per le commedie (48a8–10):

Τὴν δ' ἐν ταῖς κωμωδίαις διάθεσιν ἡμῶν τῆς ψυχῆς, ἄρ'
οἶσθ' ὥς ἔστι καὶ τούτοις μεῖζις λύπησ τε καὶ
ἡδονῆς;¹³⁶

Anche questo tipo di rappresentazioni teatrale provoca, dunque, sentimenti contrastanti. Poiché, però, Protarco comincia ad avere qualche difficoltà nel seguire il ragionamento del filosofo riguardo alla commedia, egli cerca di essere più chiaro nell'indicare quali siano i *παθήματα* dolorosi che possono presentarsi mescolati al piacere. In primo luogo Socrate nomina lo *φθόνος* e spiega che (48b11–12) ὁ φθονῶν *γε ἐπὶ κακοῖς τοῖς τῶν πέλας ἡδόμενος ἀναφανήσεται*¹³⁷. Successivamente aggiunge

136 In molti hanno rintracciato nella definizione di *γελοῖον* del *Filebo* un riferimento alla commedia contemporanea al filosofo, ovvero «la μέση di Antifane, di Alessi e di Anassandride», come indica TULLI (*Γελοῖον*, 534), che giustamente, però, la considera una soluzione poco plausibile. Meglio a suo avviso seguire il SÜSS (*Lachen*, 13–14), che riconosce qui un riferimento –se non una definizione– alla commedia di Aristofane.

137 I traduttori inglesi si sono trovati in difficoltà nel rendere adeguatamente il termine *φθόνος*. TAYLOR (*Philebus*, 167) traduce malice, seguito da HACKFORTH (*Philebus*, 92–93 n. 1). BURY (*Philebus*, xviii sgg.), invece, aveva preferito il termine *envy*, mentre l'Apelt e il RITTER (*Platon*, II, 439) rendono rispettivamente *Neid* o *Missgunst* e *Schadenfreude*. Si rimanda, comunque, al passo di Hackforth appena citato per una definizione del termine. Sulla nozione di *φθόνος* in Platone si vedano anche BRISSON, *Phthónos* (che presenta una ricca bibliografia sull'argomento) e RUSSELL, *Pleasure* (189 sgg.), che si occupa della questione nel tentativo di spiegare questa particolare tipologia di piaceri misti.

anche l'ἄγνοια e l'ἄβελτερία, proponendone una parziale definizione (48c2): κακὸν μὴν ἄγνοια καὶ ἦν δὴ λέγομεν ἄβελτέραν ἔξιν.

Queste due ultime affermazioni forniscono sufficienti indicazioni per dirimere i dubbi di Protarco, tanto che Socrate può concludere (48c5):

Ἐκ δὴ τούτων ἰδὲ τὸ γελοῖον ἦντινα φύσιν ἔχει.¹³⁸

In base allo sviluppo del ragionamento, Socrate dice di aver fornito tutte le informazioni necessarie circa la particolare natura del γελοῖον, del quale è stata data una definizione a tutti gli effetti. L'aggettivo, utilizzato per sintetizzare il tema trattato nella discussione precedente, è, dunque, strettamente connesso alla κωμωδία e ne rappresenta l'essenza stessa, assumendo la funzione di un termine tecnico poetico che indica un determinato tipo di rappresentazione con determinate caratteristiche peculiari.

Nella definizione del *Filebo*, abbiamo visto che Platone indica quali elementi fondamentali del γελοῖον l'invidia (φθόνος) e l'ignoranza (ἄγνοια) accompagnata dalla stoltezza (ἄβελτέρα ἔξις).

La prima delle due componenti del comico, come già affermato in precedenza (48b11–12), riguarda colui che prova piacere per i mali di coloro che gli stanno vicino, ma Socrate precisa che (49a9–10)

εἰ μέλλομεν τὸν παιδικὸν ἰδόντες φθόνον ἄτοπον
ἡδονῆς καὶ λύπης ὁψεσθαι μεῖξιν.

L'invidia che ha relazione con il comico deve essere considerata come una versione attenuata del vero φθόνος, che, per la sua particolare natura, può andare a mescolarsi con il piacere, anziché risultare totalmente dolorosa. Essa, infatti, è indirizzata agli amici e si accompagna al piacere solo quando costoro siano coinvolti in situazioni comiche che li mettano in ridicolo.

Quella comica, dunque, è un'invidia leggera, puerile (παιδικός)¹³⁹ che, come indica il

¹³⁸ Cfr TAYLOR, *Philebus*, 167 che chiosa: «That is, of the state of soul which is the truth of the 'comic spirit'. Comedy, Plato means, is properly the exposure of a particular vice or weakness in the comic 'hero', viz. illusion about himself, his qualities, or situation».

¹³⁹ Per questo passo il LSJ propone la traduzione puerile.

Gosling nel suo commento¹⁴⁰, copre una vasta gamma di sentimenti e che evidentemente non merita un giudizio severo di condanna da parte del filosofo. Questa constatazione appare molto simile alle parole di Aristotele nella *Poetica* circa la natura del γελοῖον quale parte dell'αἰσχροῦν (1449a32–37). La parte di αἰσχροῦν a cui appartiene la commedia ha un aspetto attenuato rispetto a quella che affligge gli uomini che compiono azioni riprovevoli; essa non provoca dolore, ma addirittura viene definita come qualcosa che ha il potere di generare il riso, γελοῖον appunto. Allo stesso modo, lo φθόνος sembra avere diversi gradi di intensità. Quello che provoca il γελοῖον e che risulta essere una mescolanza di piacere e dolore, infatti, è solo un παιδικὸς φθόνος. Anche il γελοῖον, dunque, in quanto effetto di un'invidia puerile, risulta essere qualcosa di κακόν (48b11–12), ma in una forma attenuata¹⁴¹. L'utilizzo dell'aggettivo παιδικός, inoltre, richiama un noto passo delle *Leggi* (816e10), in cui Platone afferma che ὅσα περὶ γέλωτά ἐστιν παίγνια¹⁴².

Strettamente connessa al comico, o al ridicolo, è anche l'ignoranza, che nel procedere della discussione, diventa l'interesse principale dei due interlocutori del *Filebo*. La sezione culmina in un intervento di Socrate che distingue due diverse manifestazioni di ἄγνοια (49b5–c5):

140 GOSLING, *Philebus*, 120: «The treatment of 'malice' is intended to cover a whole range of feelings. It is noticeable that in particular the pleasures of artistic pursuits are all covered, i.e. the pleasure of the cultured man (cf. *Republic* X, also I–II). The translation 'malice' is awkward, but so is any other, and so was the Greek word, for the purposes to which Plato is to put it».

141 Cfr WERSINGER, *Envie*, 319: «Faisant pivoter l'ensemble des maux (κακοῖς) dont il vient d'être question, Socrate se place maintenant du point de vue d'un sous-espèce du mal: le ridicule. [...] Dans l'ensemble des maux, Socrate ne s'intéresse pas à l'espèce qui provoque directement le contentement de l'envieux, à savoir le malheur d'autrui, mais il s'intéresse à l'espèce de mal qui rend quelqu'un ridicule (τὸ γελοῖον)».

142 Si ricordi il passo del III libro della *Repubblica* (396d4) in cui, come scrive GIULIANO (*Platone*, 41), si apprende che Platone «si accostava all'imitazione di oggetti inferiori soltanto παιδιᾶς χάριν». Nello stesso contributo Giuliano offre un significativo approfondimento sul rapporto di Platone con quella che Aristotele definirà μίμεις φαυλοτέρων (*Poet.* 1449a32–33); si vedano le pagine 36 sgg. e in particolare la nota 69 a p. 42, che fornisce ricche indicazioni bibliografiche sulla questione della παιδιᾶ. Anche nel VII libro della *Repubblica* Socrate si riferisce al suo discorso (una μυθολογία) dicendo che, sbagliando, ha usato un tono troppo serio, poiché aveva dimenticato che stava giocando, ἐπαίζομεν. Si deve ricordare, infine, l'*Encomio di Elena* di Gorgia in cui il sofista di Leontini definisce il suo trattatello un παίγνιον (§ 21). La definizione παιδικός appare, dunque, quasi sinonimo di teatrale. «Il movente concorrenziale e competitivo che origina l'invidia» spiega CERASUOLO (*Comico*, 26) «diviene elemento del gioco, allorché è liberato dalle scorie dell'angoscia, per estrinsecarsi privo di scopo, di intenzione e di sforzo, come un processo naturale».

ὅσοι μὲν αὐτῶν εἰσι μετ' ἀσθενείας τοιοῦτοι καὶ ἀδύνατοι καταγελῶμενοι τιμωρεῖσθαι, γελοίους τούτους φάσκων εἶναι τᾶληθῇ φθέγξῃ· τοὺς δὲ δυνατοὺς τιμωρεῖσθαι καὶ ἰσχυροὺς φοβεροὺς καὶ ἐχθροὺς (49c) προσαγορεύων ὀρθότατον τούτων σαντῶ λόγον ἀποδώσεις. ἄγνοια γὰρ ἢ μὲν τῶν ἰσχυρῶν ἐχθρά τε καὶ αἰσχροῖα – βλαβερά γὰρ καὶ τοῖς πέλας αὐτῇ τε καὶ ὅσαι εἰκόνες αὐτῆς εἰσιν – ἢ δ' ἀσθενῆς ἡμῖν τὴν τῶν γελοίων εἵληχε τάξιν τε καὶ φύσιν.

Mentre, da una parte, l'ignoranza dei forti provoca azioni odiose e turpi, quella dei deboli dà luogo a conseguenze ridicole, o meglio comiche. La scelta di Platone di definire con l'aggettivo γελοῖος tale tipologia di azione non può essere casuale: troppo vicina è la frase in cui il τὸ γελοῖον rappresenta l'essenza della commedia. Quando nei deboli l'ignoranza porta alla millanteria¹⁴³, sembra voler dire Platone, tale situazione provoca il γελοῖον, caratteristica fondamentale dei comportamenti adatti ad essere rappresentati nelle commedie¹⁴⁴; si può intuire, dunque, che l'esempio proposto da Platone faccia riferimento ad una situazione che il filosofo vede come particolarmente adatta al teatro comico. «Di conseguenza,» spiega il Cerasuolo sintetizzando il significato del rapporto tra φθόνος e ἄγνοια «ridendo della millanteria degli amici, che genera il ridicolo, si prova piacere per il loro male e tale piacere è prodotto dall'invidia, che è un male dell'anima»¹⁴⁵. Poco più avanti nel testo, è Socrate a spiegare in quale rapporto siano tra loro l'ignoranza e l'invidia (50a5–9):

Γελῶντας ἄρα ἡμᾶς ἐπὶ τοῖς τῶν φίλων γελοίοις φησὶν ὁ λόγος, κεραννύντας ἡδονὴν αὐτῷ φθόνῳ, λύπη τὴν ἡδονὴν συγκεραννύναι· τὸν γὰρ φθόνον ὠμολογῆσθαι λύπην ψυχῆς ἡμῖν πάλαι, τὸ δὲ γελᾶν ἡδονήν, ἅμα γίγνεσθαι δὲ τούτῳ ἐν τούτοις τοῖς χρόνοις.

143 Così CERASUOLO (*Comico*, 18 sgg.) definisce l'atteggiamento degli uomini affetti da ignoranza secondo la teoria del *Filebo*.

144 Così anche il BURY (*Philebus*, 112), mentre il TAYLOR (*Philebus*, 169) esclude che in questo passo ci sia un riferimento specifico alla commedia, ma ammette che si alluda ad una qualche rappresentazione teatrale. Cfr anche CERASUOLO, *Comico*, 17 n. 38.

145 CERASUOLO, *Comico*, 22.

Ridere delle situazioni ridicole degli amici, generate dalla ignoranza (49b5–c5), significa mescolare piacere ed invidia e, dunque, piacere e dolore, poiché l'invidia è un dolore dell'anima, mentre il ridere è un piacere. La conclusione dell'argomentazione riporta la questione su un piano più generico e meno strettamente connesso alle rappresentazioni comiche. La metafora della commedia e della tragedia come espressioni della vita è resa esplicita da Platone stesso nell'affermazione successiva di Socrate (50b1–4):

ΣΩ. Μηνύει δὴ νῦν ὁ λόγος ἡμῖν ἐν θρήνοις τε καὶ ἐν τραγωδίαις <καὶ κωμωδίαις>, μὴ τοῖς δράμασι μόνον ἀλλὰ καὶ τῇ τοῦ βίου συμπάσῃ τραγωδίᾳ καὶ κωμωδίᾳ, λύπας ἡδοναῖς ἅμα κεράννυσθαι, καὶ ἐν ἄλλοις δὴ μυρίοις.

Come fa notare il Cerasuolo, dopo il riferimento alla commedia, l'argomentazione si sposta a un livello generale e rivela «un mutamento di prospettiva dalla contemplazione di uno spettacolo tragico all'indagine sull'essenza del comico, ricercata nella vita e nell'agire di personaggi veri»¹⁴⁶.

La volontà di Platone di spiegare il fenomeno della mescolanza delle passioni porta il filosofo ad affrontare uno degli aspetti più problematici dell'arte poetica. Aristotele stesso nella *Poetica* conferma la presenza di tali passioni miste con l'affermazione, ripetuta più volte, secondo cui scopo della tragedia è quello di generare nel pubblico ἔλεος καὶ φόβος oltre che risultare piacevole¹⁴⁷. Tutta l'argomentazione, dunque, risulta non solo di fondamentale importanza per l'intero impianto della *Poetica* di Aristotele e in particolare per la sezione dedicata ai πάθημα della tragedia e alle loro caratteristiche in rapporto con pubblico¹⁴⁸, ma, alla luce di quanto abbiamo constatato nelle *Rane* a proposito del γελοῖον, costituisce anche la prima conferma di un uso specifico del termine γελοῖον in connessione con le rappresentazioni comiche.

Il giudizio di Platone sull'esperienza comica non appare del tutto positivo. Il comico è

¹⁴⁶ CERASUOLO, *Comico*, 14–15.

¹⁴⁷ Cfr i vari riferimenti nella *Poetica* al cosiddetto ἡδυσμένοσ λόγος (1449b24–31) e ad altre caratteristiche che una tragedia deve avere per risultare piacevole: 1450b15–sgg.; 1460a17; 1460b2.

¹⁴⁸ Cfr Arist., *Poet.*, 1449b24 sgg.

associato, infatti, ad un'esperienza dolorosa, che sebbene attenuata e mescolata al piacere, per sua stessa natura è soggetta all'ἄπειρον, alla smisuratezza, come traduce Cerasuolo¹⁴⁹, e dunque al male. «Tuttavia,» conclude Cerasuolo «da Platone possiamo ricavare l'indicazione che la commedia è un genere letterario o estetico a pieno titolo, perché possiede una specifica incidenza gnoseologica universalmente valida»¹⁵⁰. Essa, infatti, rispecchia fedelmente una situazione che si ripresenta tale e quale nella vita dell'uomo, assumendo le medesime forme e caratteristiche.

2. Il problema della μίμησις e l'esperienza comica: γελοῖον nella Repubblica e nelle Leggi

Anteriori alla trattazione del *Filebo*, ma meno specifici rispetto alla definizione del comico, sono, inoltre, alcuni passi dal III, dal V e dal X libro della *Repubblica* sulla pericolosità del teatro nella πόλις. Gli attacchi all'esperienza comica sono molteplici e motivati da cause diverse.

Nel III libro, nel quale la trattazione dell'esperienza poetica occupa una posizione di rilievo¹⁵¹, Platone si limita in un primo tempo ad esporre gli effetti negativi del γέλως. Esso, infatti, poteva provocare sconvolgimenti gravi dell'animo (388e):

Ἀλλὰ μὴν οὐδὲ φιλογέλωτάς γε δεῖ εἶναι. σχεδὸν γὰρ
ὅταν τις ἐφίῃ ἰσχυρῶ γέλωτι, ἰσχυρὰν καὶ μεταβολὴν
ζητεῖ τὸ τοιοῦτον

e risultare indecoroso se associato agli dei o a personaggi illustri (389a):

Οὔτε ἄρα ἀνθρώπους ἀξίους λόγου κρατούμενους ὑπὸ
γέλωτος ἂν τις ποιῇ, ἀποδεκτέον, πολὺ δὲ ἦττον, ἐὰν
θεοῦς.

La posizione di Platone nei confronti dell'espressione del riso, dunque, è del tutto negativa ma per il momento è focalizzata sulle esperienze umane. Nella sezione del III libro dedicata all'analisi della μίμησις poetica, sebbene non ci sia alcun riferimento

149 CERASUOLO, *Comico*, 28. Per il problema dell' ἄπειρον cfr WERSINGER, *Envie*, 316 sgg. e DELCOMMINETTE, *Philèbe*, 125 sgg. e 216 sgg.

150 CERASUOLO, *Comico*, 29.

151 Cfr in particolare la sezione che va da 392c a 398b.

esplicito alle rappresentazioni comiche, si può dedurre che esse siano il bersaglio del filosofo nel momento in cui precisa quali siano le modalità in cui un φύλαξ può avvicinarsi alla μίμησις e quali comportamenti deve assolutamente rifuggire, poiché tipici degli uomini meno saggi (397a1–b2):

Οὐκοῦν, ἦν δ' ἐγώ, ὁ μὴ τοιοῦτος αὖ, ὅσω ἂν φαυλότερος ἦ, πάντα τε μᾶλλον διηγῆσεται καὶ οὐδὲν ἑαυτοῦ ἀνάξιον οἰήσεται εἶναι, ὥστε πάντα ἐπιχειρήσει μιμεῖσθαι σπουδῇ τε καὶ ἐναντίον πολλῶν, καὶ ἃ νυν δὴ ἐλέγομεν βροντάς τε καὶ ψόφους ἀνέμων τε καὶ χαλαζῶν καὶ ἁξόνων τε καὶ τροχιλιῶν, καὶ σαλπίγγων καὶ αὐλῶν καὶ συρίγγων καὶ πάντων ὀργάνων φωνάς, καὶ ἔτι κυνῶν καὶ προβάτων καὶ ὀρνέων φθόγγους· καὶ ἔσται δὴ ἡ τούτου λέξις ἅπασα διὰ μιμήσεως φωναῖς τε καὶ σχήμασιν, ἢ σμικρόν τι διηγῆσεως ἔχουσα; .

Dopo aver descritto una tipologia di narrazione positiva e lecita, che presenta aspetti della poesia epica e della μίμησις tragica uniti insieme (396e), Platone indica quale tipo di narrazione sia da condannare totalmente poiché tipicamente cara ai φαυλότεροι: essa, infatti, si dedica in modo serio (μιμεῖσθαι σπουδῇ) all'imitazione di suoni e rumori ed ha una minima parte narrativa (σμικρόν τι διηγῆσεως ἔχουσα). Sebbene non ci sia alcun riferimento esplicito al fatto che Platone si stia riferendo alla commedia, la descrizione che viene fatta ricorda quelle espressioni forzatamente comiche e grossolane che abbiamo visto criticare più volte anche da Aristofane. Si noti, inoltre, l'appellativo di φαυλότεροι riservato a coloro che si dedicano a questo tipo di poesia; l'aggettivo, infatti, ricorrerà più volte nella *Poetica* di Aristotele per indicare i soggetti della commedia in contrapposizione a quelli σπουδαῖοι della tragedia.

Il V libro si apre con la discussione sul problema precedentemente sollevato della comunanza delle donne e dei figli. Socrate, che è del tutto conscio dell'assoluta novità del tema, si presenta all'inizio restio ad approfondire la questione poiché ammette di non possedere conoscenze sicure ma di esserne alla ricerca. Egli però precisa che il timore non è quello di τι γέλωτα ὀφλεῖν (incorrere nella derisione)¹⁵², bensì di fallire nel raggiungimento della verità (451a1–2). Socrate, infatti, afferma successivamente di

152 Cfr la nota di VEGETTI (*Repubblica*, IV, 43 n. 15) che riconosce nell'espressione un richiamo delle *Nuvole* di Aristofane, dove la stessa perifrasi era stata usata in riferimento al discorso debole (1034–35): δεινῶν δέ σοι βουλευμάτων ἔοικε δεῖν πρὸς αὐτόν, / εἴπερ τὸν ἄνδρ' ὑπερβαλεῖ καὶ μὴ γέλωτ' ὀφλήσεις.

essere consapevole che ciò che sta per dire può risultare comico ma che è necessario badare all'utile nella redazione delle leggi, mettendo da parte i pregiudizi di fronte a soluzioni che possono apparire ridicole, ma che in realtà costituiscono un vantaggio per la πόλις (452b6–7):

Οὐκοῦν, ἦν δ' ἐγώ, ἐπείπερ ὠρμήσαμεν λέγειν, οὐ
φοβητέον τὰ τῶν χαριέντων σκώμματα (...).

Gli uomini dediti al divertimento e allo spirito (οἱ χαριέντες)¹⁵³, dunque, indirizzano i loro scherni (τὰ σκώμματα) verso situazioni che successivamente saranno definite αἰσχρά e γελοῖα. Nel proporre l'ammissione delle donne al processo dell'educazione e alla pratica della ginnastica, infatti, Platone ricorda attraverso le parole di Socrate che anche la nudità nelle palestre praticata dagli Spartani appariva come turpe (αἰσχρά) e comica (γελοῖα), ma che la comodità intrinseca di questa soluzione ha portato gli Ateniesi ad adottarla nonostante tutto (452c–sgg.) I due attributi, dunque, caratterizzano azioni tipicamente derise in ambito comico. Da notare è l'associazione che ritornerà anche nella *Poetica* di Aristotele, quando il filosofo definisce il γελοῖον come parte dell'αἰσχρόν. La vicinanza al contesto della commedia è confermata dalla frase conclusiva di Socrate, che, ancora in riferimento alle abitudini degli Spartani da molti considerate αἰσχρά e γελοῖα, afferma (452d1) ἐξῆν τοῖς τότε ἀστείοις πάντα ταῦτα κωμῳδεῖν¹⁵⁴.

Il X libro della *Repubblica* ritorna sin dall'*incipit* sulla questione della mimesi poetica, una vera e propria rovina per la διάνοια del pubblico (595a1–b7). A partire da 598d7, dopo una premessa generale sulla natura della μῆσις, l'argomento principale diventano i poeti tragici, dei quali Platone cerca di screditare la pretesa di conoscere ogni cosa (598d7–e2). Infine viene affrontato il problema della cattiva influenza della poesia sull'anima: essa colpisce, infatti, la sua parte più debole e riesce ad operare un influsso negativo anche nei confronti degli uomini migliori¹⁵⁵. Da 606a1 Platone riepiloga i risultati del ragionamento svolto da Socrate con un riferimento alle passioni suscitate dalla tragedia e subito dopo aggiunge (606c2–9):

153 Cfr VEGETTI (*Repubblica*, IV, 46 n. 23) che annota: «è difficile qui non vedere un riferimento ad Aristofane, confermato dal *komodein* di 452d1».

154 Cfr VEGETTI, *Repubblica*, IV, 47 n. 26.

155 Cfr. Plato *Resp.* 602c1–606d8 e l'intera trattazione del GIULIANO (*Platone*, 68–110) sul X libro della *Repubblica*.

Ἄρ' οὖν οὐχ ὁ αὐτὸς λόγος καὶ περὶ τοῦ γελοίου; ὅτι, ἂν αὐτὸς αἰσχύνοιο γελωτοποιῶν, ἐν μιμήσει δὲ κωμωδικῇ ἢ καὶ ἰδίᾳ ἀκούων σφόδρα χαρῆς καὶ μὴ μισῆς ὥς πονηρά, ταὐτὸν ποιεῖς ὅπερ ἐν τοῖς ἐλέοις; ὁ γὰρ τῷ λόγῳ αὖ κατεῖχες ἐν σαυτῷ βουλόμενον γελωτοποιεῖν, φοβούμενος δόξαν βωμολοχίας, τότε αὖ ἀνιεῖς, καὶ ἐκεῖ νεανικὸν ποιήσας ἔλαθες πολλάκις ἐν τοῖς οἰκείοις ἐξενεχθεὶς ὥστε κωμωδοποιὸς γενέσθαι.

Lo stesso discorso, dice Socrate, vale περὶ τοῦ γελοίου. Poiché è chiaro che in precedenza Platone si era occupato della tragedia, si può comprendere fin dalla prima affermazione che a questo punto del ragionamento decide di allargare il discorso anche alla commedia, accennando ad essa con la perifrasi περὶ τοῦ γελοίου. La connessione diventa del tutto esplicita nel momento in cui Socrate nomina la μίμησις κωμωδική, per ricordare che compiacersi delle buffonerie di basso livello della commedia significa in primo luogo dare sfogo a quell'impulsività che la ragione deve, invece, controllare e successivamente essere considerati in prima persona dei buffoni (δόξα βωμολοχίας) sullo stesso piano dei commedianti (κωμωδοποιοί).

Quest'ultimo passo della *Repubblica* conferma, dunque, una consuetudine secondo la quale il γελοῖον corrisponde all'ambito entro il quale agisce la commedia. Poiché, inoltre, sia nel *Filebo* sia nella *Repubblica* Platone si preoccupa di specificare che ciò che dice riguardo al comico, oltre che per il teatro, vale anche per la vita privata (*Phlb.* 50b1–4 e *Resp.* 606c3–4) si può ipotizzare che il termine γελοῖον utilizzato da solo e senza ulteriori specificazioni fosse percepito come riferito alla κωμωδία.

Tale connessione è confermata anche altrove in Platone insieme con un'ultima caratteristica del γελοῖον, la sua contrapposizione allo σπουδαῖον, già presente nelle *Rane* di Aristofane. Nel VII libro delle *Leggi* (816d9–10), infatti, Platone in primo luogo afferma che ἄνευ γὰρ γελοίων τὰ σπουδαῖα καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τὰ ἐναντία μαθεῖν μὲν οὐ δυνατόν e successivamente associa i due concetti a commedia e tragedia (816e10–a3):

ὅσα μὲν οὖν περὶ γέλωτά ἐστιν παίγνια, ἃ δὴ κωμωδίαν πάντες λέγομεν, οὕτως τῷ νόμῳ καὶ λόγῳ κείσθω· τῶν δὲ σπουδαίων, ὥς φασι, τῶν περὶ τραγωδίαν ἡμῖν ποιητῶν (...).

Poiché, dunque, il γελοῖον ha una certa utilità nei confronti dello sviluppo dello σπουδαῖον, non sarà del tutto bandito dalla città, ma relegato agli schiavi (816e5–7). Dopo aver dato tali direttive l’Ateniese conclude il suo ragionamento dichiarando che ciò che si associa al γέλως è quanto in genere viene considerato sotto il nome di κωμωδία, mentre lo σπουδαῖον riguarda la τραγωδία¹⁵⁶.

Nell’XI libro delle *Leggi*, infine, Platone ritorna sulla questione del comico un’ultima volta definendo γελοῖα le battute rivolte dai κομωδοί ai cittadini (935d3–6) e confermando ulteriormente lo stretto rapporto tra l’aggettivo e la *performance* teatrale:

τὴν τῶν κωμῶδων προθυμίαν τοῦ γελοῖα εἰς
τοὺς ἀνθρώπους λέγειν ἢ παραδεχόμεθα, ἂν ἄνευ
θυμοῦ τὸ τοιοῦτον ἡμῖν τοὺς πολίτας ἐπιχειρῶσιν
κωμῶδούντες λέγειν; ἢ διαλάβωμεν δίχα τῷ παίζειν
καὶ μὴ, καὶ παίζουντι μὲν ἐξέστω τινὶ περὶ τοῦ λέγειν
γελοῖον ἄνευ θυμοῦ, συντεταμένῳ (935e) δὲ καὶ μετὰ
θυμοῦ, καθάπερ εἶπομεν, μὴ ἐξέστω μηδενί;

L’Ateniese impone la necessità di evitare che qualsiasi tipo di ingiuria sia rivolta ai cittadini, sia quella scagliata da chi abbia un rancore personale, sia quella esercitata dai commediografi. La commedia, però, assimilata all’azione del παίζειν come farà anche Aristotele nell’*Etica Nicomachea* (1128a4–10), ha la prerogativa di attaccare i cittadini ἄνευ θυμοῦ, con il solo intento di indurre il riso negli spettatori. Sebbene, dunque, tale atteggiamento sia, per ammissione dell’Ateniese, meno grave dell’invettiva personale mossa dall’ira, tuttavia nella nuova πόλις si deve bandire anche questo tipo di ingiuria. Anche in quest’ultimo caso il γελοῖον indica l’atteggiamento e la caratteristica dei contenuti della commedia.

In conclusione, i dialoghi di Platone offrono una prima contestualizzazione concreta del termine γελοῖον nell’ambito della critica letteraria. Il filosofo, infatti, ne offre una vera e propria definizione nel *Filebo*, dove si chiarisce la sua connessione primaria con l’esperienza teatrale della commedia, già presente nella *Repubblica* e ulteriormente

156 Cfr la spiegazione del GIULIANO, *Platone*, 41–42. Numerosi altri passi da diversi dialoghi di Platone confermano la naturale contrapposizione tra γελοῖον e σπουδαῖον; si veda per esempio: *Euthyphr.* 3d10–13; *Euthyd.* 273d1–4 e 300e1–2; *Resp.* 388d3–8, 452d3–10 e 529e3–6; *Leg.* 810e7–9 e tutta l’argomentazione già ricordata dei paragrafi 816d3–e10.

confermata nelle *Leggi*.

Il γελοῖον descritto da Platone è mosso da παθήματα negativi dal punto di vista etico, ma attenuati dalla mancanza di ira e dal fatto che siano mossi dall'unica volontà di recare divertimento. Sua caratteristica fondamentale, tuttavia, appare quella di attaccare direttamente i cittadini, secondo un'usanza che Platone non può accettare di accogliere nella πόλις ideale ma che rispecchia le modalità tipiche della commedia del V secolo.

Il termine, inoltre, risulta collegato direttamente all'azione del ridere, che appare come la sua conseguenza più immediata. Sembra, infine, assimilabile all'attività del παίζειν e in contrapposizione con il termine σπουδαῖον, secondo un modulo già presente nelle *Rane* di Aristofane.

IV

1. La definizione della commedia: τὸ γελοῖον nella *Poetica*.

La perdita più volte lamentata del secondo libro della *Poetica* non permette una totale conoscenza e comprensione della teoria del comico in Aristotele. Nella parte a noi nota dello scritto, però, ci sono numerosi riferimenti alla commedia che ci consentono di intuire almeno le linee generali del pensiero del filosofo intorno alla natura e alle caratteristiche di questo tipo di rappresentazione teatrale.

I non pochi riferimenti alla κωμῳδία presentano alcune caratteristiche comuni e nozioni ricorrenti. Tra queste il riferimento al concetto di γελοῖον suggerisce un impiego tecnico di un termine che già in Aristofane e soprattutto in Platone aveva una sua precipua connotazione poetica.

Fin dai primi paragrafi della *Poetica* Aristotele approfondisce alcuni aspetti fondamentali circa le origini delle maggiori forme poetiche a lui contemporanee. Come la tragedia prende origine dall'epica omerica, così, pensa Aristotele, la commedia ha come archetipo il *Margite*, poema epico di natura comica appartenente al ciclo omerico, che il filosofo attribuisce senza esitazioni ad Omero stesso¹⁵⁷. Esso offre, secondo lo Stagirita, l'antecedente da seguire in ambito comico per tono e per contenuto, poiché a differenza delle precedenti espressioni comiche, ha abbandonato lo ψόγος per il

157 Cfr ELSE, *Poetics*, 145.

γελοῖον (1448b35–37):

ὥσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητῆς Ὅμηρος ἦν
(μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὖ ἀλλὰ καὶ μιμήσεις δραματικὰς
ἐποίησεν), οὕτως καὶ τὸ τῆς κωμωδίας σχῆμα πρῶτος
ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας.

Un primo problema da sciogliere è quello della traduzione del termine γελοῖον. La maggioranza degli editori sceglie di mettere in evidenza il rapporto con γελᾶν traducendo con 'ridicolo'¹⁵⁸. La stretta connessione con l'essenza della commedia, però, ci porta a seguire l'edizione di Dupont-Roc e Lallot, che presenta il termine francese «comique» per tutte le occorrenze di γελοῖον, salvo le occasioni in cui è parte dell'espressione predicativa «è ridicolo che ecc.»¹⁵⁹. Il termine «comico», a nostro avviso, delinea senza possibilità di fraintendimenti la natura e la funzione della parola greca quando essa è sostantivata, poiché in tali situazioni è sempre forte la sua vicinanza alla letteratura. La traduzione «ridicolo» sembra invece più appropriata quando γελοῖος è usato nella sua funzione di aggettivo, poiché in questa accezione il termine in alcuni luoghi sembra perdere la sua connotazione tecnica per esprimere semplicemente un giudizio negativo.

In base alle parole di Aristotele le prime espressioni comiche¹⁶⁰, dunque, erano caratterizzate da un linguaggio meno misurato e da una natura più aggressiva, che nell'Atene classica diventerà tipica più dell'invettiva che della commedia. Il γελοῖον, perciò, rappresenta per Aristotele il raggiungimento di uno stadio maturo della commedia, che si emancipa dalle sue forme originarie, che la vedevano legata, ancora secondo quanto leggiamo nella *Poetica*¹⁶¹, a manifestazioni pubbliche dai modi forti e volgari, quali le falloforie. Il termine ha qui una connotazione positiva, dunque, avvalorata dalla contrapposizione con lo ψόγος, che per Aristotele rappresenterà una caratteristica del discorso epidittico¹⁶², ma non più un atteggiamento adeguato agli spettacoli teatrali.

¹⁵⁸ VALGIMIGLI, *Poetica*, 64 n.1; ALBEGGIANI, *Poetica*, 73 n. 2; LANZA, *Poetica*, 131 n. 1; LUCAS, *Poetics*, 77.

¹⁵⁹ DUPONT ROC-LALLOT, *Poétique*, 168 n. 9.

¹⁶⁰ I mimi e i giambi, a quanto dice Aristotele nella *Poetica*.

¹⁶¹ Cfr Arist., *Poet.*, 1448a36 sgg.

¹⁶² Cfr Arist., *Rhet.*, 1358b14.

Lucas commenta il passo in questione suggerendo che l'idea di Aristotele sia quella di una tipologia di commedia che risulti divertente «without malevolence», ma che l'indicazione non è sempre rispettata nella commedia attica antica. Tale eccezione, comunque, non risulta problematica: all'epoca della composizione della *Poetica* la commedia attica non era più quella dei *Cavalieri* o delle *Vespe* di Aristofane, ma piuttosto quella μέση dai toni più misurati che preludono la nascita della νέα e si adattano meglio all'idea di commedia descritta da Aristotele. L'invettiva a carattere personale tipica della letteratura arcaica lascia il posto ad una comicità (o a uno ψόγος come spiega il Valgimigli¹⁶³) «impersonale e drammatica», come la definisce l'Albeggiani¹⁶⁴, che dà vita ad una commedia aderente ai canoni di Aristotele¹⁶⁵.

Poco più avanti nel testo lo Stagirita inizia a ripercorrere le tappe fondamentali dello sviluppo della tragedia e fa un'osservazione sul lessico e sul tenore delle rappresentazioni (1449a16–21):

καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο
 πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἡλάττωσε
 καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ
 καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς. ἔτι δὲ τὸ μέγεθος· ἐκ
 μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ
 μεταβαλεῖν ὃς ἀπεσεμνύνθη, τό τε μέτρον ἐκ
 τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο.

Il passo presenta numerose difficoltà di interpretazione e di costruzione, che hanno spinto Else a ritenerlo addirittura un'interpolazione, almeno a partire dal τρεῖς δέ della riga 18, fino al verbo ἀπεσεμνύνθη della riga 20–21¹⁶⁶.

Else è l'unico che risolve la difficoltà di interpretazione con l'espunzione e porta varie motivazioni a sostegno della sua tesi. In primo luogo si sottolinea la difficoltà generata dall'ellissi del verbo nella frase τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς e dal fatto che nessuno dei verbi precedenti può essere utilizzato in questa posizione. In secondo

163 VALGIMIGLI, *Poetica*, 60 n.5.

164 ALBEGGIANI, *Poetica*, 34 n. 15.

165 Nell'*Etica Nicomachea* (1128a22–25), infatti, Aristotele individua quale caratteristica della commedia antica l'αἰσχρολογία, in contrasto con la ὑπόνοια tipica della commedia della sua epoca. Anche nella *Politica* (1336b4–6/20–23) si fa riferimento a questa caratteristica tipica della commedia.

166 Cfr ELSE, *Poetics*, 164–182.

luogo, Else ritiene di poter affermare che il termine ὑποκριτής era utilizzato originariamente per indicare il secondo attore, che ha appunto il ruolo di rispondere (ὑποκρίνομαι) al primo, il cosiddetto τραγωδός. Sulla base di questa constatazione il commentatore riconosce una contraddizione tra la notizia secondo la quale Eschilo avrebbe aggiunto il secondo ὑποκριτής, dunque un terzo attore, e quella successiva che attribuirebbe, invece a Sofocle la stessa innovazione (τρεῖς δέ...Σοφοκλῆς). Inoltre, secondo il parere dello studioso, il testo non fornirebbe una sequenza cronologica compatibile con la reale successione dei fatti, poiché il passaggio al metro giambico doveva essere avvenuto prima dell'elevazione della lingua, che, a sua volta, è senz'altro precedente a Sofocle, nonché caratteristica conclamata della poesia di Eschilo. Anche per l'espressione ἔτι δέ τὸ μέγεθος Else non è soddisfatto dalle interpretazioni fornite da Vahlen, che riconosce qui un accusativo di relazione, o da Bywater e Gudeman, che interpretano l'espressione come se fosse una sorta di titolo che introduce un nuovo argomento all'elenco (cfr la traduzione di GALLAVOTTI, *Poetica*, 15: «Poi c'è la grandiosità»). Ritiene anche che non sia chiaro se si stia parlando di un'unità di misura relativa all'ampiezza dello scritto o alla sua qualità, così come avviene per la successiva espressione ἐκ μικρῶν μύθων. Else ritiene inoltre che l'indicazione di una λέξις γελοία alle righe 19–20 sia incompatibile con ciò che si intende dire alla riga 23 con l'espressione λέξεως δὲ γενομένης. L'espressione διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν è, poi, quella che crea più difficoltà a parere di Else, poiché confonderebbe le origini della tragedia indicando, come antecedente, il dramma satiresco anziché, come già indicato in precedenza, il coro del ditirambo. Un'ultima difficoltà, infine, è data dal verbo ἀπεσεμνύνθη, che secondo Else non avrebbe il significato di «divenire serio», «elevarsi in dignità», ma quello, più adatto ad una situazione comica, di «farsi grande», «darsi delle arie»¹⁶⁷.

Tra gli altri commentatori, Lucas e Vahlen sono gli unici che rilevano difficoltà nella costruzione del testo senza però ricorrere all'espunzione¹⁶⁸. Il Lucas, in particolare, pur mantenendo intatto il testo afferma che le affermazioni di Aristotele in questo punto della *Poetica* appaiono più come veloci annotazioni che prosa continua¹⁶⁹. Il resto degli

167 Cfr la nota 174 a p. 174 nella quale Else elenca numerosi passi di Aristofane in cui si rileva un uso simile del verbo

168 LUCAS, *Poetics*, 79–86 e VAHLEN, *Poetica*, 109.

169 LUCAS, *Poetics*, 83.

interventi riguarda la questione dell'attribuzione ad Eschilo del terzo attore, che si ricava da altre fonti, mentre Aristotele la attribuisce a Sofocle¹⁷⁰.

Alla luce di un'analisi più approfondita del passo, sebbene permangano difficoltà notevoli di lettura, che per altro sono tipiche di numerosi passi della *Poetica*, non sembra necessario ricorrere all'eliminazione del passo né appaiono cogenti in tal senso le motivazioni di Else. In primo luogo è evidente da altri passi della *Poetica* (in particolare 1450b18–20, 1451b35–37 e 1456a25–27) che nello scritto Aristotele utilizzi il termine ὑποκριτής per indicare in generale la figura dell'attore di teatro. Perciò, quando il filosofo afferma che Eschilo ha introdotto il secondo attore, significa semplicemente che Eschilo fu il primo tragediografo a far recitare sulla scena due attori contemporaneamente e non l'attore protagonista insieme con altri due personaggi¹⁷¹.

Per quanto riguarda le difficoltà cronologiche sembra piuttosto evidente che la sezione sugli attori si concluda con la curiosità riguardo all'introduzione da parte di Sofocle del terzo protagonista e della scenografia, mentre con la sezione successiva si inizia a parlare del tono del linguaggio che da γελοῖος si eleva a tragico. Sembra convincente, infatti, l'uso dell'espressione ἔτι δὲ τὸ μέγεθος nei termini proposti da Bywater e Gudeman, che permettono di considerare le indicazioni successive come le caratteristiche che, insieme alle altre già elencate, hanno dato origine alla tragedia così come si presentava ad Aristotele. Per quanto riguarda l'espressione διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν l'aggettivo, che sembra indicare l'origine e l'utilizzo tipico della λέξις γελοία, ricorre anche alla riga successiva e sembra lecito poterlo riferire all'istituzione di un coro di satiri, che, se costituisce probabilmente l'origine del dramma satiresco, poteva altresì rappresentare una forma di espressione simile ai cori e alle danze ditirambiche in onore di Dioniso. Sebbene, infatti, non ci siano certezze su un eventuale travestimento con maschere di satiro da parte dei coreuti del ditirambo, si hanno tuttavia testimonianze vascolari che ritraggono satiri danzanti alle Piccole Panatenee, feste durante le quali si svolgevano agoni ditirambici ma non agoni tragici

170 Cfr. VALGIMIGLI, *Poetica*, 62 n. 3; ALBEGGIANI, *Poetica*, 72; GUDEMAN, *Poetik*, 136

171 Sul numero degli attori nelle varie tragedie si veda DI BENEDETTO–MEDDA, *Tragedia*, 208–232.

che prevedessero la messa in scena di drammi satireschi¹⁷².

Le due indicazioni di λέξις, poi, non sembrano affatto in contrasto tra loro: la prima, infatti, rivela la natura del linguaggio tipico di un'espressione artistica a carattere satiresco, mentre la seconda conferma che nella tragedia il linguaggio, ovvero le parti parlate, sopravanzano di gran lunga quelle danzate, che, invece, erano preponderanti nelle espressioni drammatiche antecedenti. La λέξις γελοία, dunque, rappresenta quell'originario linguaggio accompagnato da danze, che nella tragedia rimarrà relegato alle sole parti corali contro un allargamento delle parti in cui la λέξις è priva di qualsiasi accompagnamento musicale o coreografico.

Riguardo al verbo ἀποσεμνύνεσθαι, infine, sembra che le indicazioni fornite da Else ne rafforzino l'importanza all'interno della *Poetica* anziché indebolirla. In primo luogo il verbo indicherebbe il passaggio da un linguaggio γελοῖος ad un linguaggio tragico, cioè da un linguaggio adatto ad un contesto, quello del coro dei ditirambi o quello di un coro di satiri, che prevedeva l'uso di un linguaggio piuttosto basso simile a quello dei φαλλικά da cui ha avuto origine la commedia, ad un altro contesto, quello tragico, che necessitava di una λέξις più elevata. Il verbo, inoltre, confermerebbe l'utilizzo del concetto di σεμνότης in relazione alla tragedia di μίμησις poetica di genere elevato, come si può constatare da un passo precedente della *Poetica* che definisce σεμνότεροι coloro che imitano belle azioni, mentre quelle dei φαῦλοι sono imitate da poeti

172 IERANÒ, *Ditirambo*, 249–50; PICKARD–CAMBRIDGE, *Feste*, 77 e PICKARD–CAMBRIDGE, *Dithyramb*, 31–sgg. – dove lo studioso elenca le festività ateniesi durante le quali venivano istituiti cori di ditirambi e fa riferimento alle raffigurazioni vascolari per ipotizzare l'originaria esistenza di un coro di satiri –.

Sul passo della *Poetica*, anche VALGIMIGLI (*Poetica*, 63 n.1) sostiene che non ci sia da rilevare nessuna contraddizione tra questa indicazione e quella precedente (1449a10) che riconosceva il coro del ditirambo all'origine della tragedia: «ogni contraddizione cade se si pensa a una specie di primitivo dramma satiresco, diverso dal dramma satiresco quale si fissò posteriormente come quarto dramma della tetralogia e che noi conosciamo, poté essere la forma primitiva della tragedia». Una posizione simile è adottata dall'ALBEGGIANI (*Poetica*, 72) che afferma: «la prima tragedia avrebbe perciò contenuta una breve azione, con un linguaggio in trochei, e sarebbe stata affine al dramma satiresco, essendo il suo coro composto di satiri; da questo primo dramma satiresco, sorto dal ditirambo, sarebbe poi derivata quella tragedia la cui nascita è definita nel cap. VI». Cfr anche l'intervento di JANKO (*Poetics*, 78–79) secondo il quale «tragedy apparently shared with satyr-play and dithyramb a common ancestry in Dionysiac ritual, and this is surely what Aristotle means». PICKARD–CAMBRIDGE, *Dithyramb*, 89–97, infine, propone un'ulteriore esegesi del passo della *Poetica* di Aristotele sull'origine della tragedia, sottolineando che, sebbene permangano difficoltà sull'associazione di ditirambo e σατυρικά, anche in base alle testimonianze vascolari è possibile ricostruire una storia coerente con le altre informazioni che abbiamo in materia al di fuori della *Poetica* (cfr in particolare *ibidem*, 93–94).

εὐτελέστεροι¹⁷³. Anche Platone nelle *Leggi* aveva stabilito un rapporto simile indicando che nella danza l'imitazione di bei corpi avviene ἐπὶ τὸ σεμνόν, mentre quella di corpi turpi ἐπὶ τὸ φαῦλον¹⁷⁴. Riguardo all'uso di ἀποσεμνύνεσθαι nelle commedie di Aristofane, non si può negare che il verbo sia utilizzato qui nel senso dispregiativo di «darsi delle arie», ma il fatto che al verso 833 si paragoni tale atteggiamento, attribuito proprio ad Eschilo, al modo di comporre tipico del grande tragediografo rivela una connessione tra un aspetto del suo carattere e la particolare elevatezza del suo linguaggio¹⁷⁵. In seguito, inoltre, Aristotele non manca di definire γελοῖα alcune deviazioni e cadute di stile tipiche delle prime fasi della tragedia, prima, cioè, che il linguaggio si elevasse agli standard successivi (1458b11–16):

τὸ μὲν οὖν φαίνεσθαι πως χρώμενον
τούτῳ τῷ τρόπῳ γελοῖον· τὸ δὲ μέτρον κοινὸν ἀπάντων
ἐστὶ τῶν μερῶν· καὶ γὰρ μεταφοραῖς καὶ γλώτταις καὶ
τοῖς ἄλλοις εἴδεσι χρώμενος ἀπρεπῶς καὶ ἐπίτηδες ἐπὶ
τὰ γελοῖα τὸ αὐτὸ ἂν ἀπεργάσαιτο. τὸ δὲ ἀρμόττον
ὅσον διαφέρει ἐπὶ τῶν ἐπῶν θεωρεῖσθω ἐντιθεμένων
τῶν ὀνομάτων εἰς τὸ μέτρον.

Contrapposto al *modus scribendi* consono al genere tragico si incontra uno stile a tal punto inappropriato da risultare comico¹⁷⁶. Il passo del IV capito, dunque, benché presenti alcune difficoltà evidenti rispetto alle informazioni fornite, presenta tuttavia un dato di fatto –quello secondo il quale una λέξις γελοία non è adatta al genere tragico ma ne era all'origine– che risulta coerente con la storia delle origini del genere e

173 *Poet.* 1448b24–26: διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεῖα ἦθη ἢ ποιήσις· οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πρᾶξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἔτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια. Si veda anche la somiglianza con il passo dell'*Etica Nicomachea* che individua nell'εὐτράπελος colui che riesce a scherzare e divertirsi nella giusta misura (1128a4–10).

174 *Leg.* 814e2–9.

175 *Ran.* 830–34:

| | |
|-----|--|
| ΕΥ | Οὐκ ἂν μεθείμην τοῦ θρόνου, μὴ νουθέτει· κρείττων γὰρ εἶναι φημι τούτου τὴν τέχνην. |
| ΔΙ. | Αἰσχύλε, τί σιγᾷς; Αἰσθάνει γὰρ τοῦ λόγου. |
| ΕΥ. | Αποσεμννεῖται πρῶτον, ἅπερ ἐκάστοτε ἐν ταῖς τραγωδίαισιν ἐτερατεύετο. |

176 Cfr la traduzione del passo proposta da HARDY, *Poétique*, 64: « les métaphores, les mots insignes, etc., si on en use hors de propos, on arrivera au même résultat que si on en usait pour produire un effet de ridicule ».

con le ulteriori indicazioni fornite da Aristotele nella *Poetica*. L'attributo γελοῖος, dunque, si presta ad indicare un particolare tipo di linguaggio che doveva caratterizzare, oltre alla commedia del V secolo, alcune forme artistiche composte da danze e cori, come il ditirambo, i cortei in onore di Dioniso, quelli in onore di Demetra e i cori di satiri, di cui, come è stato detto, si hanno notizie sporadiche ma piuttosto precise.

Fondamentale per le informazioni che fornisce sulla natura del γελοῖον è il passo della *Poetica* che contiene la cosiddetta definizione della commedia (1449a32–36):

Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶν ὥσπερ εἵπομεν μίμησις
φαυλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ
τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόνον. τὸ γὰρ γελοῖον
ἐστὶν ἀμάρτημά τι καὶ αἴσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ
φθαρτικόν, οἷον εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχροῦ
τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης.

Il contenuto di queste righe secondo il parere di molti dei commentatori¹⁷⁷ costituisce una definizione più che della commedia del comico, ovvero quello che Lucas indica come il τέλος di questo tipo di spettacolo, ravvisando qui una spiegazione più dettagliata della differenza tra γελοῖον e ψόγος, con un richiamo preciso del passo che abbiamo poc'anzi citato (1448b35–37)¹⁷⁸. Analizzando la prima frase del paragrafo si può constatare che κωμῳδία e γελοῖον sono messi sullo stesso piano come se si trattasse di due sinonimi, ma il secondo termine, per la sua genericità, appare come l'ambito entro il quale rientra anche la commedia. La commedia, dunque, è espressione del γελοῖον e quest'ultimo costituisce il genere al quale essa appartiene. In effetti le definizioni di comico e di commedia possono coincidere, ma il testo anziché indicare il γελοῖον come il τέλος della commedia sembra suggerire che si tratti del genere letterario al quale essa appartiene.

Proprio come la tragedia, anche la commedia, o il γελοῖον, è un'imitazione delle azioni di soggetti reali classificati come φαυλότεροι. Il comico è, dunque, alla base di rappresentazioni che mettono in scena la vita di uomini vili in opposizione agli σπουδαῖοι protagonisti delle tragedie. Per ottenere l'effetto del comico, dunque, il

¹⁷⁷ ALBEGGIANI, *Poetica*, 73 n. 2; DUPONT ROC-LALLOT, *Poétique*, 178 n. 2; LUCAS, *Poetics*, 87; LANZA, *Poetica*, 131 n. 1.

¹⁷⁸ LUCAS, *Poetics*, 87.

poeta deve in primo luogo scegliere accuratamente i personaggi della storia che vuole narrare. Una volta selezionati i personaggi in base al loro carattere, questi dovranno agire secondo una vicenda che risulti comica e niente affatto dolorosa per lo spettatore. La condizione che permette il comico, perciò, non risiede solamente nella tipologia delle vicende che vengono rappresentate, ma anche nella natura dei personaggi che ne sono oggetto.

Tale posizione sembra rispecchiare quella che è stata definita come la teoria del comico di Platone. Il filosofo dell'Accademia nel *Filebo* distingue gli effetti ed il giudizio su determinate azioni in base a chi le compie; in particolare il difetto più grave che un uomo possa avere, l'ignoranza, può apparire sia turpe, se è associata ad un ἰσχυρός, sia γελοία, se ad esserne affetto è un ἀθνής. La natura del vizio rimane la stessa, dunque, ma il sentimento suscitato muta al mutare delle persone coinvolte. Il μῦθος, infatti, inteso come la trama, l'anima e senza alcun dubbio l'elemento principale delle rappresentazioni teatrali, ha certamente un peso fondamentale nella riuscita dell'opera, ma per essere ben definito in senso tragico o comico deve essere adeguatamente accompagnato dalla giusta scelta degli altri cinque elementi fondanti del teatro¹⁷⁹ e in particolare degli ἥθη dei protagonisti. Essi, infatti, possono essere distinti in base alla κακία o all'ἀρετή, ovvero le nozioni etiche che determinano la diversa classificazione degli uomini in σπουδαῖοι o φαῦλοι, indicando di conseguenza i personaggi più adatti alle diverse tipologie di rappresentazione¹⁸⁰.

Ulteriore caratteristica e regola del γελοῖον è quella di essere generato da un ἀμάρτημα, un errore, o da un αἷσχος, un'infamia, tali da non risultare, però, né

179 Cfr Arist., *Poet.*, 1450a9–10.

180 *Ibidem*, 1447b28 sgg.: ταύτας μὲν οὖν λέγω τὰς διαφορὰς τῶν τεχνῶν ἐν οἷς ποιῶνται τὴν μίμησιν. Ἐπεὶ δὲ μιμῶνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἥθη σχεδὸν ἀεὶ τοῦτοις ἀκολουθεῖ μόνοις, κακία γὰρ καὶ ἀρετὴ τὰ ἥθη διαφέρουσι πάντες), ἥτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χείρονας ἢ καὶ τοιούτους, ὥσπερ οἱ γραφεῖς.

LUCAS (*Poetics*, 64) traduce il termine ἥθος con disposition e spiega che esso non rappresenta il carattere innato, ma quello che deriva dal modo di agire: «we become just through acting justly, though the degree of justness we can achieve depends on our natural endowment».

dolorose né dannose per il pubblico o per i personaggi stessi del dramma¹⁸¹. Le passioni tipiche del comico, dunque, sono opposte a quelle generate, secondo Aristotele¹⁸², dalla migliore espressione del tragico (ἔλεος e φόβος). La commedia mette in scena, infatti, azioni che, come le maschere comiche che le interpretano, sono senza dubbio turpi, brutte e stravolte, ma non generano turbamento (1449a35–36).

Le vicende tipiche della commedia, dunque, hanno due caratteristiche fondamentali: sono agite da personaggi di basso livello che compiono errori; mirano a suscitare il riso negli spettatori, anziché dolore. La reazione del pubblico è conseguente al fatto che il danno per i personaggi non è grave (οὐ φθαρτικόν) e per di più colpisce personalità talmente basse da non provocare altro coinvolgimento se non quello di un assoluto divertimento.

Il termine γελοῖον, in ultima analisi, indica, in questo passo, l'ambito entro il quale è compresa la commedia e alle cui regole si deve attenere seguendo determinati criteri di costruzione della vicenda e provvedendo ad un'adequata messa in scena¹⁸³. Il γελοῖον non ci appare affatto, come dice l'Albeggiani, «qualcosa di non riuscito e di stravolto, come una finalità non raggiunta»¹⁸⁴, bensì un concetto che nel pensiero di Aristotele doveva avere una sua precisa struttura delimitata da regole e riferimenti ben determinati, in modo simile alla tragico. Esso non può neppure essere il πάθημα della commedia, come suggeriscono il Valgimigli prima e successivamente anche Dupont Roc e Lallot, secondo i quali il comico rappresenta per la commedia quello che pietà e

181 Cfr ELSE, *Poetics*, 189: lo studioso ritiene che l'attributo οὐ φθαρτικόν sia da riferirsi ai personaggi più che al pubblico, verso il quale si indirizza, invece, la caratteristica della commedia di essere ἀνώδυνος. L'aggettivo φθαρτικός, infatti, implica una distruzione che non si potrebbe comprendere se fosse riferita al pubblico, che, sebbene coinvolto emotivamente dalla vicenda, non può in alcun modo subire danni materiali o fisici in seguito a ciò che vede in teatro. I personaggi in scena, invece, subiscono personalmente le conseguenze delle loro azioni, che nel caso della tragedia provocano la distruzione del protagonista, suscitando pietà e paura nel pubblico, mentre nel caso della commedia, poiché non hanno risultati permanenti né letali per i personaggi, muovono il riso degli spettatori.

182 *Poet.* 1449b24–28; 1452a1–4; 1452a36–40; 1452b32–53a7; 1453b1–3; 1453b11–14; 1456a38–b2.

183 Con riferimento al γελοῖον πρόσωπον di 1449a36.

184 ALBEGGIANI, *Poetica*, 73 n. 2.

paura rappresentano per la tragedia¹⁸⁵. Al contrario, le parole di Aristotele presentano il γελοῖον come la categoria poetica alla quale la commedia appartiene, mentre il πάθημα che ne deve scaturire può essere identificato con il γέλως, sebbene non ci sia nessun riferimento esplicito a questo in tutta la *Poetica*¹⁸⁶.

2. Aristotele e la teorizzazione del comico: il γελοῖον nella Retorica e nelle opere filosofiche.

2.1 Il comico nel discorso retorico: γελοῖον nella Retorica.

La *Retorica* si presenta come un buon termine di paragone per avere un quadro più completo sull'utilizzo di γελοῖον da parte di Aristotele. Lasciando da parte anche in questo caso l'espressione predicativa «è ridicolo che», si possono elencare almeno tre casi in cui Aristotele attribuisce a γελοῖον le stesse funzioni che sono state riscontrate nella *Poetica*.

Nel primo libro Aristotele definisce i tre generi che appartengono all'arte retorica: deliberativo, epidittico e giudiziario. L'analisi dell'ultimo genere obbliga il filosofo ad occuparsi del problema della volontarietà dei crimini e delle loro cause, tra le quali quella a cui si riconducono tutte le altre è senza dubbio il piacere. L'importanza di questo aspetto spinge Aristotele ad analizzarlo in modo più approfondito (1370b29–sgg.), illustrandone tutte le possibili espressioni. Tra queste si collocano senza dubbio anche lo svago, il relax e il γέλως (1371b35–72a1):

ὁμοίως δὲ καὶ ἐπεὶ ἡ παιδιὰ τῶν ἡδέων καὶ πᾶσα

185 VALGIMIGLI, *Poetica*, 64 n. 1; DUPONT ROC-LALLOT, *Poétique*, 178 n. 2. Il Valgimigli indica come parallelo per questo passo i capitoli 12 e 13 della *Poetica* per il riferimento al φοβερόν e all'ἐλεϊνόν, ma pensiamo di dover aggiungere la nota definizione della tragedia del capitolo sesto che sembra riprendere la stessa modalità espositiva utilizzata in precedenza per la commedia: ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Lo studioso aggiunge anche che, a suo avviso, Aristotele si sta riferendo ad un tipo di commedia più vicino alla νῆα che non all'ἀρχαία in stile aristofaneo, accettando forse la datazione più bassa della *Poetica*. JANKO (*Poetics*, 79) ribadisce il concetto per cui il comico deve necessariamente essere ἀνώδυνον καὶ οὐ φταρτικόν dal momento che dolore e distruzione sono le caratteristiche peculiari della sofferenza tragica.

186 Cfr JANKO, *Poetics*, 79: « Laughter is in fact the emotion at which comedy aims, like pity and terror in tragedy (see on Tract. Coisl. 9). This general definition covers the various distortions of diction, incident, character and reasoning given as sources of laughter at Tract. Coisl. 5–6».

ἄνεσις, καὶ ὁ γέλως τῶν ἡδέων, ἀνάγκη καὶ τὰ γελοῖα
 ἡδέα εἶναι, καὶ ἀνθρώπους καὶ λόγους καὶ ἔργα·
 διώριστα δὲ περὶ γελοίων χωρὶς ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς.

Le parole di Aristotele suggeriscono che il neutro plurale τὰ γελοῖα stia ad indicare tutti quei fattori, come καὶ ἀνθρώπους καὶ λόγους καὶ ἔργα, che muovono il riso. Tali fattori, aggiunge Aristotele, sono già stati definiti nei libri sull'arte poetica. Oltre al fatto che il riferimento a più di un libro sull'arte poetica fornisce uno tra i più concreti indizi sull'esistenza del secondo volume della *Poetica* di Aristotele¹⁸⁷, il passo conferma l'ambito poetico come sfera di azione del γελοῖον: il riferimento alla παιδιὰ e all'ἄνεσις, infatti, rimanda ai momenti di svago e in senso più ampio al teatro, inteso come attività del tempo libero. Γέλως, παιδιὰ e ἄνεσις, inoltre, si presentano come gli elementi da cui ha origine il γελοῖον: Aristotele, infatti, dice che dal momento che παιδιὰ e ἄνεσις sono piaceri e che anche il γέλως lo è, è necessario che anche τὰ γελοῖα siano a loro volta piaceri. In sintesi τὰ γελοῖα consistono in comportamenti, parole, azioni che muovono il riso e che si verificano nei momenti di svago, quali per esempio l'assistere ad una commedia. Si può dedurre, dunque, che il genere poetico comico ha per oggetto la rappresentazione o il racconto di azioni γελοῖα, che hanno la caratteristica di far ridere il pubblico.

Anche nel III libro della *Retorica* il γελοῖον ritorna nella sua veste di espressione artistica alla quale appartiene la commedia. Trattando delle espressioni più appropriate al discorso retorico, Aristotele giunge ad occuparsi delle espressioni fredde, piatte e con poca vitalità (1405b35–sgg.: τὰ ψυχρά)¹⁸⁸. Esse sono prodotte da quattro elementi, l'ultimo dei quali è un particolare utilizzo della metafora (1406b6–8):

εἰσὶν γὰρ καὶ μεταφοραὶ ἀπρεπεῖς, αἱ μὲν διὰ τὸ
 γελοῖον (χρῶνται γὰρ καὶ οἱ κωμωδοποιοὶ μεταφοραῖς),

187 Nel commento al passo in questione Cope (COPE – SANDYS, *Rhetoric*, 224) afferma giustamente che, al di là del fatto che Aristotele utilizzi il plurale per indicare la *Poetica* non è verosimile che Aristotele faccia riferimento al passo del V capitolo della *Poetica*, dal momento che in quel luogo si può trovare una definizione piuttosto sintetica del γελοῖον, e che si deve pensare ad una riferimento ad una trattazione più ampia ed articolata: il secondo libro della *Poetica* appunto. Dello stesso avviso DUFOUR (*Rhétorique*, 125 n. 2), che riconosce qui, senza riserve, un riferimento alla parte perduta della *Poetica*.

188 Cfr l'introduzione alla questa sezione della *Retorica* di COPE–SANDYS (*Rhetoric*, 36): «From the graces and excellences of style we now pass onto some of its defects. These are comprehended under the term ψυχρά, 'faults of taste', expressions stale and cold, flat, lifeless, opposed to πρόσφατα 'fresh'».

αἱ δὲ διὰ τὸ σεμνὸν ἄγαν καὶ τραγικόν·

Aristotele indica due diversi fattori che rendono alcune metafore inappropriate al discorso retorico: alcune lo sono διὰ τὸ γελοῖον, ovvero a causa del fatto che presentano caratteristiche adatte al genere comico, altre διὰ τὸ σεμνὸν ἄγαν καὶ τραγικόν, cioè a causa del fatto che appartengono ad un genere troppo elevato, ovvero al genere tragico¹⁸⁹. Le prime, dunque, sono quelle utilizzate dai commediografi, le seconde quelle tragiche. Anche in questo caso il collegamento tra γελοῖον e commedia è automatico, tanto che Aristotele, con una frase sicuramente esplicativa a causa della presenza del γάρ, indica l'azione dei commediografi come spiegazione di ciò che ha inteso dire con l'espressione διὰ τὸ γελοῖον. Inoltre, la frase successiva con l'espressione διὰ τὸ σεμνὸν ἄγαν καὶ τραγικόν, ponendo sullo stesso livello σεμνόν e τραγικόν, contrappone allo stesso tempo il τραγικόν al γελοῖον, ovvero il genere tragico a quello comico.

Poco dopo si ribadisce ancora la consuetudine dell'uso di determinati artifici retorici ἐν τοῖς γελοίοις (1412a28) mentre, nel paragrafo dedicato ai proemi (1415a36–38), il ridere ha la facoltà di indurre una buona disposizione d'animo.

Nelle pagine finali della *Retorica*, poi, Aristotele si occupa dell'applicazione di soluzioni tipiche del genere comico ai discorsi retorici. Anche in questo caso per una descrizione più dettagliata di τὰ γελοῖα, ovvero tutte quelle espressioni che appartengono alla categoria del γελοῖον, Aristotele rimanda ai libri sull'arte *Poetica*, costituendo un'ulteriore conferma dell'esistenza di più d'un volume dedicato all'arte poetica¹⁹⁰ (1419b3–9):

περὶ δὲ τῶν γελοίων, ἐπειδὴ τινα δοκεῖ χρῆσιν ἔχειν ἐν
τοῖς ἀγῶσι, καὶ δεῖν ἔφη Γοργίας τὴν μὲν σπουδὴν
διαφθείρειν τῶν ἐναντίων γέλωτι τὸν δὲ γέλωτα

189 JANKO (*Comedy*, 243) adotta la contrapposizione tra γελοῖον e σεμνός come prova per l'attendibilità del *Tractatus Coislinianus* (che riporta un'affermazione simile al capitolo XVIII) come fonte per la ricostruzione del II libro della *Poetica*. Si ricordi, inoltre, come all'inizio della *Poetica* (1448b25) Aristotele faccia riferimento ai poeti tragici definendoli οἱ σεμνότεροι, mentre nel IV capitolo (1449a19–21), sempre a proposito della tragedia, il passaggio da un linguaggio inappropriato (γελοῖος per l'appunto) ad uno più consono viene espresso dal verbo ἀποσεμνύνεσθαι.

190 Si vedano tra l'altro LUCAS, *Poetics*, 50; JANKO, *Poetics*, 162 e, in generale, la maggioranza dei commentatori.

σπουδῇ, ὀρθῶς λέγων, εἴρηται πόσα εἶδη γελοίων ἔστιν
 ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς, ὧν τὸ μὲν ἀρμόττει ἐλευθέρῳ τὸ
 δ' οὐ, ὅπως τὸ ἀρμόττον αὐτῷ λήψεται. ἔστι δ' ἡ
 εἰρωνεία τῆς βωμολοχίας ἐλευθεριώτερον· ὁ μὲν γὰρ
 αὐτοῦ ἔνεκα ποιεῖ τὸ γελοῖον, ὁ δὲ βωμολόχος ἑτέρου.

Qualora, dice Aristotele, un oratore decida di utilizzare spunti comici nei discorsi retorici si può informare sulle diverse forme del comico analizzate nei trattati di poetica. Tra coloro che ritengono che il comico sia applicabile anche alla retorica Aristotele indica Gorgia, che, infatti, aveva individuato nelle espressioni che generano il γέλως una buona opportunità da sfruttare a proprio vantaggio in due diversi modi: distruggendo, da un lato, la serietà degli avversari con il riso e, dall'altro, il riso con la serietà¹⁹¹.

Pur avendo consigliato di cercare maggiori notizie sulle forme del comico negli scritti sulla poetica, tuttavia Aristotele ritiene di dover ricordare almeno quella che appare come una distinzione preliminare del comico in due sottogruppi: εἰρωνεία e βωμολοχία. La prima forma di comico, afferma Aristotele, si addice all'uomo libero, poiché costui genera il comico per se stesso, mentre il βωμολόχος lo fa per qualcun altro. Esistono, dunque, due finalità per il comico: se stessi e l'altro. L'ironia, poiché è indirizzata alla propria persona, denota superiorità in chi la pratica nei confronti del prossimo, verso il quale non si ha alcun interesse. La buffoneria, al contrario, è tutta volta a suscitare il riso negli altri ed implica una comicità di basso livello ed un'inferiorità sociale ed intellettuale di chi la provoca. La βωμολοχία, infatti, se non si addice agli uomini liberi, sarà al contrario adeguata agli strati più bassi della comunità, per esempio ai *giullari* che intrattenevano i cittadini durante i banchetti¹⁹², ma soprattutto, per quanto riguarda il suo utilizzo nel teatro, a quelle figure tipiche dell'ἀρχαία (i βωμολόχοι appunto) che agiscono come elementi di disturbo per i protagonisti¹⁹³. L'εἰρωνεία, invece, sembra rispecchiare più da vicino l'idea del comico di Aristotele, per come si può percepire dalle rare informazioni che sono fornite nel I

191 Fr. DK 82 B 12. Un'altra indicazione di un interessamento di Gorgia all'ambito del comico a livello di ῥητορικὴ τέχνη.

192 Cfr PLEBE, *Comico*, 46–sgg.

193 Cfr MASTROMARCO – TOTARO, *Teatro*, 227: la figura del βωμολόχος è ritenuta tipica del teatro di Aristofane. Essa viene utilizzata soprattutto nell'agone epirrematico come elemento di disturbo nei confronti di uno dei antagonisti (si pensi per esempio al ruolo di Dioniso nell'agone delle *Rane*).

libro della *Poetica*¹⁹⁴.

Anche la *Retorica*, dunque, presenta un utilizzo di γελοῖον assimilabile a quello della *Poetica*, trattato al quale, per altro, la *Retorica* stessa rimanda spesso per questioni più inerenti alla sfera poetica. I passi presi in esame confermano, inoltre, la connessione tra il γελοῖον come genere letterario e la commedia come sua espressione e, infine, il rapporto tra le diverse caratteristiche tipiche del γελοῖον (τὰ γελοῖα) e il verificarsi del γέλως.

2.2 Il comico e la virtù: γελοῖον nell'Etica.

Salvo alcune occorrenze prive di interesse nel resto dell'opera, il IV libro dell'*Etica Nicomachea* è l'unico in cui il γελοῖον riveste una certa importanza ai fini dell'analisi qui svolta da Aristotele. Nella suddetta sezione dello scritto, infatti, il filosofo si dedica allo studio delle diverse virtù e dei loro relativi eccessi e difetti. Oltre a confermare quanto emerso finora sul concetto di γελοῖον e sul suo uso in Aristotele, alcune frasi di questo libro dell'*Etica* possono anche aiutare a comprendere meglio la questione dell'εἰρωνεία nella *Retorica*, come suggerisce il Cope¹⁹⁵.

Nel XIII capitolo (1127a13–b32) Aristotele si occupa di quella virtù che rappresenta ἡ τῆς ἀλαζονείας <καὶ εἰρωνείας> μεσότης¹⁹⁶, ovvero della giusta misura tra vanteria e dissimulazione. L'analisi dei due atteggiamenti è condotta da un punto di vista etico, senza l'obiettivo della *Retorica* di proporre l'εἰρωνεία come espressione del γελοῖον. La definizione che si dà dell'εἰρων alla fine del paragrafo, però, può essere universalmente valida e quindi utile a comprendere meglio il significato dell'εἰρωνεία in relazione al comico (1127b22–31):

194 Cfr PLEBE, *Comico*, 235–36 dove si ricorda il passo dell'*Etica Nicomachea* (1228a22–25) in cui Aristotele distingue tra l'αἰσχρολογία tipica della commedia arcaica e la ὑπόνοια che caratterizza la nuova. Plebe ritiene che la βωμολοχία rappresenti qui l'elemento tipico della commedia del V secolo, mentre l'εἰρωνεία sarebbe alla base della comicità della νῆα. Si veda anche PLEBE, *Comico*, 133, dove si fa riferimento al rapporto tra l'εἰρωνεία del teatro e quella che figura come atteggiamento tipico del filosofo.

195 COPE – SANDYS, *Rhetoric*, 224.

196 Arist., *Eth. Nic.*, 1127a13–14. L'integrazione suggerita da Imelmann è resa necessaria dal termine μεσότης, che richiede la presenza di due termini estremi. Per la questione si veda GAUTHIER–JOLIF, *Éthique*, II–1 306.

οἱ δ' εἰρωνες ἐπὶ τὸ ἔλαττον λέγοντες
 χαριέστεροι μὲν τὰ ἥθη φαίνονται· οὐ γὰρ κέρδους
 ἔνεκα δοκοῦσι λέγειν, ἀλλὰ φεύγοντες τὸ ὀγκηρόν·
 μάλιστα δὲ καὶ οὗτοι τὰ ἔνδοξα ἀπαρνοῦνται, οἷον καὶ
 Σωκράτης ἐποίει. οἱ δὲ τὰ μικρὰ καὶ φανερὰ
 [προσποιούμενοι] βαυκοπανοῦργοι λέγονται καὶ
 εὐκαταφρονητότεροί εἰσιν· καὶ ἐνίοτε ἀλαζονεία
 φαίνεται, οἷον ἡ τῶν Λακῶνων ἐσθής· καὶ γὰρ ἡ
 ὑπερβολὴ καὶ ἡ λίαν ἔλλειψις ἀλαζονικόν. οἱ δὲ
 μετρίως χρώμενοι τῇ εἰρωνείᾳ καὶ περὶ τὰ μὴ λίαν
 ἐμποδῶν καὶ φανερὰ εἰρωνευόμενοι χαριέντες
 φαίνονται.

Rispetto ai vanitosi (ἀλάζονες) οἱ εἰρωνες risultano più raffinati nei modi, soprattutto nel rifuggire l'ostentazione (τὸ ὀγκηρόν) e nel rifiutare la fama (τὰ ἔνδοξα), proprio come fa Socrate. Loro caratteristica è quella di λέγειν ἐπὶ τὸ ἔλαττον, ovvero di sminuire le cose di cui parlano. Se portata all'eccesso anche l'εἰρωνεία corre il rischio di trasformarsi in una forma di vanteria, ma chi se ne serve nella giusta misura dovrà essere ritenuto raffinato (χαρίεις). Anche rispetto al γελοῖον, dunque, l'εἰρωνεία deve essere considerata come una forma di scherzo raffinato, che rifugge l'ostentazione della propria comicità¹⁹⁷.

Opposta all'εἰρωνεία nella *Retorica* era la βωμολοχία, che nel IV libro dell'*Etica* occupa il capitolo immediatamente successivo a quello appena citato. L'ambito entro il quale si svolge l'approfondimento è quello dei momenti di svago, durante i quali, dice Aristotele (1127b33-28a2), si può trascorrere del tempo μετὰ παιδιᾶς. Dopo aver affermato che è necessario perseguire la giusta misura e seguire le giuste regole nel parlare e nell'ascoltare quando si frequentano altri individui nei momenti di svago, Aristotele definisce così le varianti dell'eccesso (ὑπερβολή) e del difetto (ἔλλειψις) rispetto al μέσον (1128a4-10):

οἱ μὲν οὖν τῷ γελοίῳ ὑπερβάλλοντες βωμολόχοι
 δοκοῦσιν εἶναι καὶ φορτικοί, γλιχόμενοι πάντως τοῦ
 γελοίου, καὶ μᾶλλον στοχαζόμενοι τοῦ γέλωτα ποιῆσαι
 ἢ τοῦ λέγειν εὐσχήμονα καὶ μὴ λυπεῖν τὸν
 σκωπτόμενον· οἱ δὲ μήτ' αὐτοὶ ἂν εἰπόντες μηδὲν

197 Sulla difficile interpretazione del termine, che nasce con un'accezione negativa più vicina all'aggettivo italiano subdolo, si veda l'approfondimento nel commento al passo dell'*Etica* di GAUTHIER-JOLIF (*Ethique*, 313-15).

γελοῖον τοῖς τε λέγουσι δυσχεραίνοντες ἄγροικοι καὶ
σκληροὶ δοκοῦσιν εἶναι· οἱ δ' ἐμμελῶς παίζοντες
εὐτράπελοι προσαγορεύονται, οἷον εὐτροποι·

All'espressione διαγωγή μετὰ παιδιᾶς di 1227b34 corrisponde qui τῷ γελοίῳ. Chi esagera nel γελοῖον è definito βωμόλοχος e φορτικός, poiché si affanna per ricercare in ogni cosa il comico e presta più attenzione a far ridere gli altri che a mantenere il *decorum* del discorso e a non recare disagio a chi è oggetto dell'invettiva. D'altro canto, chi non è capace di dire niente di γελοῖον e si adira con coloro che lo fanno è da considerarsi rozzo (ἄγροικός) e duro (σκληρός). Coloro che, invece, riescono a rapportarsi al comico nella giusta misura sono detti arguti (εὐτράπελοι). La figura del βωμόλοχος come colui che esagera nell'espressione della comicità sembra molto vicina a quella che compariva nella *Retorica*. Fin dall'inizio, inoltre, il passo dell'*Etica* usa un lessico e un tono che altrove, in Aristotele, abbiamo visto essere utilizzato in relazione all'esperienza poetica. Il passo richiama anche l'inizio delle *Rane* di Aristofane (1–8), dove abbiamo visto uno Xantia intento a ricercare battute di bassissimo livello per far ridere gli spettatori e, una volta richiamato da Dioniso, chiedere se deve sforzarsi di essere un po' più urbano (ἀστεῖος) e meno volgare del solito.

Poiché tutto il passo sul γελοῖον sembra avere come punto di riferimento l'esperienza teatrale, non stupisce che Aristotele scelga un confronto tra lo stile della commedia arcaica e della commedia nuova come esempio del tatto (ἐπιδεξιότης) tipico della disposizione mediana del comico (1128a22–25):

ἴδοι δ' ἂν τις καὶ ἐκ τῶν κωμῳδιῶν τῶν
παλαιῶν καὶ τῶν καινῶν· τοῖς μὲν γὰρ ἦν γελοῖον ἢ
αἰσχρολογία, τοῖς δὲ μᾶλλον ἢ ὑπόνοια· διαφέρει δ' οὐ
μικρὸν ταῦτα πρὸς εὐσχημοσύνην.

Il tatto, comportamento da perseguire sempre anche nella comicità, è ben espresso dalla commedia nuova, nella quale si persegue il γελοῖον attraverso l'allusione (ὑπόνοια), mentre nella commedia più antica si utilizzava il turpiloquio (αἰσχρολογία) per far ridere il pubblico. Da una parte, dunque, abbiamo l'αἰσχρολογία quale caratteristica fondante del teatro arcaico, che si associa bene, secondo Aristotele, all'atteggiamento smodato del buffone, dall'altra la disposizione moderata della ὑπόνοια, che ricalca la μεσότης dell'εὐτράπελος. Il passo richiama un pensiero già

espresso da Aristotele nella *Poetica* (1448b34–38), che, rispetto alle prime espressioni artistiche, vedeva nella commedia un'evoluzione dalla semplice invettiva (ψόγος) al comico vero e proprio (γελοῖον). L'accusa di buffoneria nei confronti della commedia arcaica, però, non è una novità di Aristotele: in un passo della tirata anapestica ai versi 354–371 delle *Rane* di Aristofane, infatti, il coro sottolinea la sua condizione di superiorità rispetto a coloro che non sono in grado di comprendere i suoi ragionamenti e che godono «di buffonerie fuori posto». Si può ragionevolmente supporre, come suggerisce anche il Dover, che Aristofane si stia riferendo alle commedie dei suoi rivali con il consueto atteggiamento denigratorio, che comunque non esclude l'utilizzo anche da parte propria delle medesime soluzioni comiche che suole criticare¹⁹⁸. Anche Platone, infine, nella *Repubblica* (606c), come abbiamo visto, aveva condannato la comicità per la tendenza a rendere chi ne sia pervaso un βωμόλοχος.

Il discorso sul comico all'interno dell'*Etica*, dopo l'approfondimento nel IV libro, viene ripreso nel X con la constatazione che i momenti di svago sono necessari, ma che la vita felice è solo quella vissuta secondo virtù e μετὰ σπουδῆς anziché μετὰ παιδιᾶς. Le azioni σπουδαῖα, inoltre, sono considerate senza dubbio migliori di quelle γελοῖα (1177a3–6).

Sebbene, dunque, il comico sia affrontato in relazione alle virtù dell'uomo e vada a coincidere con i momenti di svago dalle attività serie, il riferimento al suo aspetto letterario è costantemente presente con riferimenti espliciti ed un lessico simile a quello riscontrato nella *Poetica* e nella *Retica*.

3. Altre definizioni del comico nel Corpus Aristotelicum.

Un'idea dell'influenza del comico sulle sensazioni dell'uomo è fornita, infine, da un passo dei *Problemata* (965a11–17) che, come suggerisce il Süß, sono uno scritto «die in den vorliegenden Form nicht aus der Feder des Aristoteles stammt, aber in seinem Geiste geschrieben ist»¹⁹⁹:

Διὰ τί αὐτὸς αὐτὸν οὐθεὶς γαργαλίζει; ἢ ὅτι καὶ ὑπ'
ἄλλου ἦπτον, ἐὰν προαίσθηται, μᾶλλον δ', ἂν μὴ ὀρᾷ;

¹⁹⁸ DOVER, *Frogs*, 240.

¹⁹⁹ SÜSS, *Lachen*, 9.

ὥσθ' ἥκιστα γαργαλισθήσεται, ὅταν μὴ λανθάνῃ τοῦτο πάσχων. ἔστι δὲ ὁ γέλως παρακοπή τις καὶ ἀπάτη. διὸ καὶ εἰς τὰς φρένας γελῶσιν· οὐ γὰρ ὁ τυχὼν τόπος ἐστὶν ᾧ γελῶσιν. τὸ δὲ λαθραῖον ἀπατητικόν. διὰ τοῦτο καὶ γίνεται ὁ γέλως καὶ οὐ γίνεται ὑπ' αὐτοῦ.

Nel XXXV πρόβλημα, Aristotele si interroga sulle ragioni della natura mutevole del tatto. In particolare la questione riguarda le diverse reazioni della persona in seguito al tocco altrui. Tra le numerose conseguenze vagliate, il filosofo si chiede anche la ragione della sensazione del solletico, che sopravviene con maggiore intensità qualora il tocco sia inaspettato. Poiché il solletico muove al riso, il riso viene definito παρακοπή τις καὶ ἀπάτη, ovvero una sorta di frenesia e di inganno, poiché sopraggiunge a causa di un tocco inaspettato e improvviso del diaframma. L'utilizzo di un termine come ἀπάτη rende il collegamento con l'esperienza artistica quasi inevitabile. L'inganno della parola, che Gorgia teorizza nel suo *Encomio di Elena* (§8), come quello dell'azione scenica è un tratto fondamentale dell'esperienza letteraria, che pur non essendo pura realtà suscita nei fruitori sentimenti degni di esperienze reali. Nel passo dei *Problemata*, Aristotele considera l'esperienza del ridere da un punto di vista fisico, ma se ne può trarre un'informazione sui meccanismi che generano il riso negli spettatori delle commedie. Il pubblico assiste ad una determinata azione e si pone in una certa disposizione d'animo; nel momento in cui avviene qualcosa di inaspettato, che sconvolge lo svolgimento dei fatti, si genera il riso. Il comico, dunque, può avvalersi dell'inganno per generare il riso.

Il solletico è detto causa di riso involontario anche nel *De Partibus Animalium* (673a2–28). Nella sezione dello scritto dedicato all'analisi del diaframma (διάζωμα ο φρένες), Aristotele afferma che un improvviso calore generato in quella zona del corpo può provocare il riso. Tale calore viene indotto dal solletico, che provoca il riso, però, solo nell'uomo a causa della sottigliezza della pelle nella zona intorno alle ascelle. Aristotele poi chiosa dicendo che τὸν μόνον γελᾶν τῶν ζῴων ἄνθρωπον (673a7). In primo luogo, dunque, si spiega la causa del riso involontario (παρὰ τὴν προαίρεσιν), che non ha niente a che fare con il comico, e in seguito si sottolinea che oltre alla sottigliezza della pelle, l'unicità dell'uomo risiede nel fatto che è il solo animale in grado di ridere. Il riso che sia involontario o meno, è prerogativa umana fin dall'età neonatale, come si deduce da un passo del *De Generatione Animalium* (779a11–sgg.). Il filosofo nella sua argomentazione sul sonno si sofferma sul comportamento dei neonati, che dormono

per la maggior parte del giorno e riescono a ridere e piangere solo durante il sonno. La motivazione di questo singolare comportamento risiede nella capacità degli animali di provare determinate sensazioni (αἰσθήσεις) durante il sonno, che portano a comportamenti conseguenti. Ancora una volta la specificità dell'uomo, sebbene in tenera età, risiede nel ridere stimolato dal sogno (ἐνύπνιον) o da quei particolari momenti in cui pur dormendo gli capita di πολλά πράττειν ἄνευ τοῦ ἐνυπνιάζειν (779a16).

4. I πάθη della commedia: γέλως ο νέμεσις?

Nel tentativo di fornire una versione completa della teoria di Aristotele sulla commedia, in più di un suo contributo Leon Golden affronta la tematica dell'indignazione (τὸ νεμεσᾶν)²⁰⁰.

Nel primo dei suoi interventi, lo studioso cerca di chiarire «the nature of the precise emotions evoked by comedy which are parallel to pity and fear in tragedy and the question of the existence and nature of a comic catharsis that is the counterpart of catharsis in tragedy»²⁰¹. Riguardo al primo elemento della duplice questione, Golden, partendo dall'assunto che «we know from the *Poetics* 1453a2–7 (confirmed by the *Rhetoric* 1382a27–29) that Aristotle uses the terms “pity” and “fear” in a technical sense to refer to the feeling of pain we experience in the face of undeserved misfortune», si chiede quale sia l'emozione opposta a quella appena descritta e trova una risposta in un altro passo della *Retorica*, in cui Aristotele riferisce che ἀντίκειται δὲ τῷ ἐλεεῖν μάλιστα μὲν ὁ καλοῦσι νεμεσᾶν (1386b9). Golden prosegue citando un terzo passo della *Retorica* che sembra opportuno riportare (1387a26–31):

καὶ ἐπεὶ ἕκαστον τῶν
ἀγαθῶν οὐ τοῦ τυχόντος ἄξιον, ἀλλὰ τις ἔστιν
ἀναλογία καὶ τι ἀρμόττον, οἷον ὅπλων κάλλος οὐ τῷ
δικαίῳ ἀρμόττει ἀλλὰ τῷ ἀνδρείῳ, καὶ γάμοι
διαφέροντες οὐ τοῖς νεωστὶ πλουσίοις ἀλλὰ τοῖς
εὐγενέσιν· ἂν οὖν ἀγαθὸς ὢν μὴ τοῦ ἀρμόττοντος

200 Cfr GOLDEN, *Comic* 168 sgg.; *Comedy* 287 sgg.; *Pleasure* 381 sgg.

201 GOLDEN, *Pleasure* 283. Tutti i riferimenti successivi sono tratti dal medesimo articolo; per una maggiore chiarezza nell'esposizione della teoria si è ritenuto utile far parlare il testo anziché parafrasarlo.

τυγχάνη, νεμεσητόν.

In base ai passi citati, Golden ipotizza che Aristotele consideri l'indignazione quale sentimento indotto dalla commedia, così come pietà e paura lo sono dalla tragedia; ritiene inoltre di poter affermare che «the conceptual system, *nemesan* / unjustified good fortune / inappropriate behavior, is very accurately and fittingly associated with the *phaulos* character that must be represented, according to Aristotle, in comedy». A conferma della sua teoria, lo studioso cita anche il passo di apertura del capitolo V della *Poetica* (1449a32–37) ed afferma che «what the ridiculous (*to geloion*) characterizes is an important special case of “the inappropriate and incongruous”: the special case of comedy where the errors and ugliness involved must be painless». Golden parte da questa conclusione per fornire una sua personale versione della catarsi comica, come doveva essere stata concepita da Aristotele: «Aristotle explicitly identifies the essential goal and pleasure of all *mimesis* as learning, and since the Greek word *katharsis* can mean “clarification”, I argue that the internal argument of the *Poetics* demands that we interpret catharsis as “intellectual clarification”. [...] Thus tragic catharsis is the clarification of the pitiable and fearful dimension of human existence that are generated by the undeserved misfortune of a noble hero, while comical catharsis is the clarification of the “indignation” (*nemesan*) we feel in regard to those incidents of unjustified good fortune and those examples of inappropriate and incongruous behavior in human existence which do not cause pain». A tutto questo, nel più recente dei tre articoli che affrontano la questione del τὸ νεμεσᾶν, Golden aggiunge che il sentimento di indignazione provocato da τὸ γελοῖον è peculiare della commedia e che da essa può scaturire accompagnato o meno dal riso.

Contro la teoria del Golden si può muovere una prima semplice obiezione: nel passo della *Poetica* preso in analisi non c'è alcun riferimento al τὸ νεμεσᾶν e niente che ci autorizzi a pensare che nel secondo libro dell'opera lo sdegno venisse associato alle rappresentazioni comiche. Non è lecito, perciò, dedurre che Aristotele pensasse al τὸ νεμεσᾶν come alla conseguenza naturale del γελοῖον, caratteristica fondamentale delle vicende comiche rappresentate. Lo sdegno, infatti, appare una reazione più appropriata ad una πᾶσαν κακίαν piuttosto che ad una situazione comica. Per quanto riguarda le citazioni di altri scritti di Aristotele riportate dal Golden a sostegno della sua tesi, si può poi obiettare che la *Rhetorica* può senz'altro essere di aiuto per capire

alcuni argomenti trattati nella *Poetica*, ma che in questo caso, come già detto, nella *Poetica* non c'è niente che ricordi il concetto del τὸ νευμεσᾶν, tanto meno in connessione con la commedia, come niente che si riferisca alla commedia compare nel passo della *Rhetorica*.

Ad approfondire la questione dell'indignazione in Aristotele ci aiutano di nuovo gli scritti di etica. Nel libro II dell'*Etica Nicomachea*, inoltre, leggiamo (1108b1–6):

νέμεσις δὲ μεσότης φθόνου καὶ ἐπιχαιρεκακίας, εἰσὶ δὲ
περὶ λύπην καὶ ἡδονὴν τὰς ἐπὶ τοῖς συμβαίνουσι τοῖς
πέλας γινομένας· ὁ μὲν γὰρ νευμεσητικὸς λυπεῖται ἐπὶ
τοῖς ἀναξίως εὖ πράττουσιν, ὁ δὲ φθονερός
ὑπερβάλλων τοῦτον ἐπὶ πᾶσι λυπεῖται, ὁ δ'
ἐπιχαιρεκακὸς τοσοῦτον ἐλλείπει τοῦ λυπεῖσθαι ὥστε
καὶ χαίρειν²⁰²

Lo sdegno (così traduce Carlo Natali²⁰³) è qui associato alla buona sorte immeritata e al dolore (λύπη), come a dolore ed invidia (φθόνος) è associato nei *Topica* (109b39 sgg.). Come spiegano Gauthier e Jolif nel commento al passo, lo sdegno deve essere considerato un sentimento del tutto negativo e perciò, vorremmo aggiungere, non compatibile con l'esperienza comica²⁰⁴. Anche Taylor ribadisce la negatività di tale sentimento e lo mette in contrapposizione al γελοῖον sempre prodotto da φθόνος di cui parla Platone nel *Filebo* (48–50), «which is essentially a sort of enjoyment of the misfortunes of others»²⁰⁵.

Il collegamento tra il passo dei *Topica* e il *Filebo* fornisce, inoltre, a nostro avviso, l'elemento definitivo per confutare la posizione del Golden. Il passo in questione (49c sgg.), già citato in precedenza, presenta una bipartizione tra l'ignoranza dei forti e quella dei deboli che sembra perfettamente compatibile con la differenziazione tra tragedia e commedia. Mentre da una parte, come spiega il Cerasuolo, l'ignoranza dei forti è odiosa e pericolosa perché essi si possono vendicare contro chi non crede loro o

²⁰² Cfr. *Eth. Eud.* 1233b23 sgg.

²⁰³ NATALI, *Etica*, ad locum.

²⁰⁴ GAUTHIER–JOLIF, *Éthique*, II, 1 160–161.

²⁰⁵ TAYLOR, *Ethics*, 120.

li denigra, l'ignoranza dei deboli, risultando comica, fa sviluppare nello spettatore (o nell'amico se il riferimento è alla realtà e non al teatro) un sentimento di piacere di fronte al male di tali personaggi. Tale piacere è generato da un'invidia innocua e puerile, che non può essere condannata per un'assoluta malvagità²⁰⁶. Mentre, dunque, Golden associa al comico un sentimento che negli scritti di Aristotele appare sempre come totalmente negativo e mai in connessione con il γελοῖον, il filosofo di Stagira sembra preferire un legame del comico con il γέλως, che ci sembra più consono da identificare quale πάθημα della commedia provocato dalla visione di azioni γελοῖα.

5. Aristotele e la definizione del comico: una sintesi.

Il tema del comico, come abbiamo visto, è affrontato più volte da Aristotele in diversi ambiti e contesti. Nella *Poetica* la questione appare indissolubilmente legata al discorso sulla commedia, perciò il comico cui il filosofo fa qui cenno è il genere al quale appartiene lo spettacolo teatrale. La definizione che ne viene data, dunque, è vincolata al caso specifico e le sue caratteristiche sono delineate secondo le esigenze letterarie. In mancanza di una trattazione specifica si deve cercare di ricreare una definizione complessiva del γελοῖον in Aristotele in base alle informazioni che si ricavano da altri scritti del filosofo non sempre dedicati ad argomenti letterari.

La nozione comune a tutte le esperienze comiche proposte da Aristotele nei diversi scritti è quella, evidente già di per sé, che il comico ha il potere (e il dovere) di muovere il riso. Tale reazione può essere indotta sia nel prossimo sia in se stessi: l'una o l'altra condizione caratterizza il comico come adatto o meno alla commedia, che si propone di stimolare il riso nel pubblico. La figura del filosofo, invece, si deve affidare ad una comicità più raffinata (l'ironia) che si conclude nella sua persona, mettendone in evidenza l'intrinseca e cosciente superiorità.

L'oggetto del comico deve essere necessariamente qualcuno di vile²⁰⁷, che non sia però sottoposto a situazioni tali da provocare danni permanenti: esso, infatti, deve rappresentare il turpe senza infondere dolore.

Il comico, inoltre, ha diversi gradi di intensità: come si deve evitare l'estrema esagerazione, che si manifesta nella βωμολοχία, così non si può accettare l'incapacità

²⁰⁶ CERASUOLO, *Comico*, 21–22.

²⁰⁷ Cfr Plato, *Resp.*, 389a.

totale di muovere il riso e di ridere di fronte alla comicità altrui.

L'esperienza comica è relegata ai momenti di svago e di riposo ma può risultare molto utile anche nelle dispute oratorie per contrastare gli avversari mettendone in ridicolo le argomentazioni. Essa, poi, può muovere il riso attraverso l'inganno, poiché conduce in una determinata direzione per poi arrivare ad una conclusione opposta e del tutto inaspettata.

Non è solo il comico, infine, a generare il riso, che può invece essere involontariamente provocato da una sollecitazione del diaframma: il solletico, per esempio, provoca un istintivo moto di riso. Si deve tenere presente, però, che solo l'uomo è in grado di ridere e che ne è capace fin dalla prima infanzia. Il γέλως, dunque, è una delle caratteristiche che differenzia l'uomo dal resto degli esseri viventi; come è capace di ridere in situazioni di comicità palese, così è possibile che altri fattori siano alla base di un riso, per così dire, meccanico.

V

Conclusioni

In seguito all'analisi compiuta sull'utilizzo del termine γελοῖον da Aristofane ad Aristotele si può affermare che tra i due esista un legame rispetto al significato e agli ambiti nei quali il concetto di comico trova spazio. Dal punto di vista artistico, per esempio, il termine γελοῖον indica sia nelle *Rane* di Aristofane sia nella *Poetica* di Aristotele lo scopo, l'essenza e la caratteristica fondamentale della commedia.

Nel panorama delle opere di Aristotele giunte fino a noi il comico non beneficia di una trattazione specifica, tuttavia è stato ugualmente possibile risalire ad una definizione piuttosto approfondita del fenomeno attraverso i numerosi accenni sparsi in alcuni degli scritti del filosofo. In generale si può affermare che Aristotele ci presenta il comico come fenomeno complesso e lo analizza in modo scientifico, pur mettendone spesso in luce i lati negativi. Se da una parte, infatti, il comico è presentato come la categoria letteraria a cui appartiene la commedia e come un'evoluzione rispetto all'invettiva tipica delle fasi più arcaiche della letteratura greca, dall'altra Aristotele sottolinea più volte che aspetti non trascurabili del fenomeno possono essere il turpiloquio e la buffoneria. È possibile dunque individuare una duplice prospettiva nel pensiero di Aristotele: da un lato esiste un γελοῖον misurato e consoni alla vita dell'uomo virtuoso, dall'altra esiste un γελοῖον più smodato che si serve dei mezzi più volgari per suscitare il riso.

Tale bipartizione trova riscontro nell'utilizzo del termine nelle commedie di Aristofane e in particolare nelle *Rane*, dove si può constatare che γελοῖον è sia l'atteggiamento esagerato del comico di basso livello, sia la caratteristica essenziale della commedia, che la distingue dalla tragedia ed è ispirata dagli dei.

Aristotele, dunque, si trova d'accordo con Aristofane nel giudicare negativamente gli atteggiamenti che mirano sfacciatamente a provocare il riso nel pubblico, ricorrendo ad ogni tipo di villania e turpitudine, nonché a soluzioni abusate e ormai *ridicole*. La reale differenza risiede nel fatto che Aristofane, pur denigrando i poeti che ricorrono a questa bassa comicità, ne attinge tuttavia a piene mani e con totale consapevolezza, mentre Aristotele la bandisce categoricamente dalla sua idea di comico. L'inganno di Aristofane, d'altra parte, ha l'effetto di generare un triplice divertimento: dapprima il

pubblico ride per l'intensità con la quale Aristofane inveisce nei confronti della comicità grossolana di certi poeti, in seguito è divertito dalle stesse battute fatte pronunciare dal commediografo ai suoi personaggi e infine dalla contraddizione intrinseca a questa operazione.

Tramite non trascurabile tra Aristofane e il filosofo del Peripato è, senza ombra di dubbio, Platone, che pur non avendo lasciato un'opera specifica sulla poetica, attraverso i suoi dialoghi ha comunque espresso in modo piuttosto esplicito i suoi giudizi e le sue teorie in merito. Conosciamo, inoltre, il contrastato rapporto tra il filosofo ateniese ed Aristofane²⁰⁸, che in più occasioni aveva attaccato Socrate tacciandolo di essere un sofista. Il commediografo, dunque, occupava un ruolo di non secondaria importanza tra i punti di riferimento di Aristotele per il V secolo e l'inizio del IV, visto soprattutto il suo rapporto con il maestro Platone.

La conclusione che si può dedurre dall'analisi condotta è quella dell'esistenza di un'evoluzione in senso tecnico nell'utilizzo del termine γελοῖον, che già a partire dal V secolo tende a specializzarsi in ambito teatrale, pur sollevando, a livello filosofico, questioni di natura più generica. Nonostante il fatto che le prospettive fin qui analizzate si siano presentate in più occasioni diverse e contrapposte tra loro, si può affermare senza difficoltà che il γελοῖον risulta avere nell'ambito della commedia la sua prediletta sfera d'azione e che si tratti di un termine che permette di individuare in prima battuta un genere letterario e le sue caratteristiche peculiari.

208 Su questo particolare rapporto si veda SÜSS, *Lachen*, 10–20, che riconosce nel teatro di Aristofane l'applicazione di alcuni principi rintracciabili nel pensiero di Platone e in particolare nel *Filebo*. Si veda anche TULLI, *Γελοῖον*, 534 sgg., che conferma le posizioni del Süß conducendo un'analisi di alcuni passi delle commedie di Aristofane alla luce del passo del *Filebo* sul comico (47b–50e), mentre MADER, *Lachens*, 13–28 preferisce riconoscere nella μέση l'applicazione delle teorie di Platone.

PARTE II

LA TRAGEDIA

La seconda parte dello studio è dedicata all'analisi di due termini appartenenti al lessico della tragedia, ἀμαρτία e σπουδαῖον. Come per la sezione dedicata alla commedia, anche in questo caso la scelta è stata eseguita da un lato in base all'importanza che tali termini rivestono nella *Poetica* di Aristotele, dall'altro in base all'utilizzo degli stessi nella letteratura precedente e in particolare in Aristofane. Come in precedenza è stata privilegiata l'aderenza al testo finalizzata alla comprensione dell'evoluzione semantica dei lemmi selezionati.

I

Ἀμαρτία

Il concetto di errore nella cultura greca arcaica e classica rappresenta da sempre un fertile argomento di analisi e di discussione da parte degli studiosi e dei commentatori. Il contributo di Aristotele si rivela decisivo all'evoluzione semantica del termine, che nell'opera dello Stagirita tende ad assumere un significato preciso e ben distinto da quello di ἀδικία. Si ricorderà, per esempio, l'utilizzo del concetto di ἀμαρτία in ambito poetico nel capitolo XIII della *Poetica* di Aristotele, dove proprio l'ἀμάσθημα è posto al centro della trama della tragedia come motore e fulcro della vicenda. Proprio in materia di critica letteraria sembra piuttosto interessante vedere come Aristofane in alcune delle sue commedie e in particolare nelle *Rane* avvicini già il concetto di errore al teatro e all'arte. Nel presente capitolo cercheremo di comprendere i diversi usi del termine nell'opera del commediografo ateniese per valutare la misura del suo contributo nell'evoluzione di ἀμαρτία tra il V e il IV secolo, anche alla luce delle accezioni che esso assume nella tradizione precedente e contemporanea, con

particolare attenzione ai poeti tragici e a Platone. La particolare densità dell'argomentazione rende necessaria, inoltre, una breve premessa sui significati e gli utilizzi dei termini della famiglia di ἁμαρτία nella produzione precedente il V secolo.

I

1. La nascita di ἁμαρτία: da Omero al V secolo.

Tra i numerosi studiosi che nel secolo scorso si sono occupati della questione di ἁμαρτία nella cultura greca e in particolare in Aristotele, se ne distinguono alcuni, che pur sostenendo posizioni spesso contrastanti tra loro, hanno ritenuto opportuno includere nei loro lavori un *excursus* sulla storia e i significati della parola dalle origini al IV secolo²⁰⁹. Il saggio di Bremer sull'interpretazione di ἁμαρτία, in seguito ripreso nella modalità di approfondimento dalla Saïd²¹⁰, ci sembra ancora adesso il più adeguato per quanto concerne questa indagine preliminare.

Lo studioso, che apre la sua dissertazione con l'analisi dei passi della *Poetica* di Aristotele interessati dal dibattito su ἁμαρτία, prosegue nel suo studio con un'indagine sui campi semantici interessati da tale concetto e sui termini ad esso correlati²¹¹. In base alle testimonianze di scoliasti, commentatori e lessicografi, Bremer riesce ad isolare tre principali categorie di azioni suggerite dall'uso di quelle che indica come «*hamart-words*». In primo luogo si riconosce un utilizzo sostanzialmente pratico, con evidente riferimento alle attività della caccia e dello sport, che Bremer definisce letterale ed indica con il termine inglese *to miss*²¹²; lo studioso cataloga poi un uso

209 Tra i maggiori contributi che spaziano sul concetto di ἁμαρτία nella cultura precedente al V secolo si devono ricordare in particolare HEY, *Hamartia*; PHILLIPS, *Hamartia*; OSTWALD, *Hamartia*; BREMER, *Hamartia*; SAÏD, *Faute*; MARTINA, *Poetica*; SHERMAN, *Hamartia*. Esistono, poi, numerosi altri interventi sul concetto di errore nella poesia, in Platone ed in Aristotele, che citeremo più avanti all'occorrenza.

210 SAÏD, *Faute*, 41–sgg. La studiosa si concentra per lo più sulla questione dell'errore nei tragici e riprende, dopo il lavoro di ADKINS, *Merit*, l'indagine sul problema della responsabilità dal periodo arcaico al V secolo.

211 BREMER, *Hamartia*, 24–sgg. Allo stesso modo la Saïd, *Faute*, dapprima tenta un'etimologia del termine, che pur essendo incerta rivela un significato negativo dello stesso, poi propone una tavola di frequenza per l'utilizzo di tutte le forme derivate dalla radice e infine alla maniera di Bremer ripercorre la storia dell'utilizzo da Omero al V secolo.

212 BREMER, *Hamartia*, 30: «miss: to fail of purpose, or to be bereft of».

identificato con il verbo *to err*²¹³ ed infine un'accezione maggiormente legata all'aspetto morale e giuridico: *to offend*²¹⁴. Dall'analisi successivamente condotta risulta chiaro che il verbo in Omero, in particolare nell'*Iliade*, compare per lo più con il primo dei tre significati e con numerosi punti in comune con il verbo τυγχάνω²¹⁵. Le altre fonti sull'epoca precedente al V secolo, invece, non offrono molto spazio per la discussione a causa della scarsità delle occorrenze²¹⁶.

L'analisi di Bremer, dunque, mette in evidenza una preponderanza dell'accezione pratica della famiglia di termini legata ad ἁμαρτία, almeno per quanto riguarda le prime testimonianze della letteratura greca.

Il V secolo, invece, fornisce un quadro più complesso per l'applicazione del concetto di ἁμαρτία: esso, come mostra ancora Bremer, si sposta maggiormente sui due campi d'azione meno coinvolti in Omero, mettendo addirittura in ombra il significato primario di *mancare il bersaglio*²¹⁷.

A partire da Aristofane, dunque, cercheremo di dare un quadro per quanto possibile chiaro dell'utilizzo di ἁμαρτία nel teatro del V secolo, che, come vedremo, rappresenta l'ambito in cui il concetto assume gli aspetti più interessanti ai fini della presente indagine, per poi capire se sia possibile trovare una connessione con le posizioni di Platone ed Aristotele.

II

1. L'errore del poeta: ἁμαρτία nelle *Rane* di Aristofane

Dopo la conclusione senza vincitore della prima parte dell'agone, al verso 1099 delle *Rane* il coro esorta i due contendenti, Eschilo ed Euripide, a scontrarsi su un terreno più

213 *Ibidem*: «err: either: to be under a false impression or: to blunder, to make a mistake».

214 *Ibidem*: «offend: to break the law, to act wickedly».

215 Sulle differenze tra i derivati di ἁμαρτάνω e quelli di τυγχάνω nella cultura greca e in Aristotele in particolare si veda tra gli altri DYER, *Hamartia*, 659–62. Sulla questione della responsabilità nella cultura omerica e classica si veda invece ADKINS, *Merit* (in particolare il cap. III per quanto riguarda Omero) e SAÏD, *Faute, passim* e in particolare 285–sgg., dove al concetto di colpa viene associato, per quanto riguarda la società omerica, quello dell'oltraggio.

216 Cfr anche SAÏD, *Faute*, 52–58.

217 BREMER, *Hamartia*, 31–sgg. e SAÏD, *Faute*, 64–70.

tecnico, confidando nella preparazione del pubblico su determinate questioni. Euripide riprende, dunque, la gara spostando l'argomento sui prologhi dell'avversario e sottolineandone soprattutto la mancanza di chiarezza. Nel dialogo che segue, Euripide mette in evidenza tutte le imprecisioni tecniche che a suo avviso sono riscontrabili nei prologhi dell'avversario a partire da quello delle *Coefore*²¹⁸ (1124–49):

| | | |
|-----|---|------|
| ΕΥ. | Πρῶτον δέ μοι τὸν ἐξ Ὀρεστείας λέγε. | |
| ΔΙ. | Ἄγε δὴ σιώπα πᾶς ἀνήρ. Λέγ', Αἰσχύλε. | 1125 |
| ΑΙ. | «Ἐρμῇ χθόνιε, πατρῷ' ἐποπτεύων κράτη σωτήρ γενοῦ μοι σύμμαχός τ' αἰτουμένω. Ἦκω γὰρ εἰς γῆν τήνδε καὶ κατέρχομαι» – | |
| ΔΙ. | Τούτων ἔχεις ψέγειν τι; | |
| ΕΥ. | Πλεῖν ἢ δώδεκα. | |
| ΔΙ. | Ἀλλ' οὐδὲ πάντα ταῦτά γ' ἔστ' ἄλλ' ἢ τρία. | 1130 |
| ΕΥ. | Ἔχει δ' ἕκαστον εἴκοσιν γ' ἁμαρτίας. | |
| ΔΙ. | Αἰσχύλε, παραινῶ σοι σιωπᾶν· εἰ δὲ μή, πρὸς τρισὶν ἱαμβείοισι προσοφείλων φανεῖ. | |
| ΑΙ. | Ἐγὼ σιωπῶ τῷδ'; | |
| ΔΙ. | Ἐὰν πείθῃ γ' ἐμοί. | |
| ΕΥ. | Εὐθὺς γὰρ ἡμάρτηκεν οὐράνιον ὅσον. | 1135 |
| ΑΙ. | Ὅρᾳς ὅτι ληρεῖς. | |
| ΕΥ. | Ἀλλ' ὀλίγον γέ μοι μέλει. | |
| ΑΙ. | Πῶς φῆς μ' ἁμαρτεῖν; | |
| ΕΥ. | Αὐθις ἐξ ἀρχῆς λέγε. | |
| ΑΙ. | «Ἐρμῇ χθόνιε, πατρῷ' ἐποπτεύων κράτη.» | |
| ΕΥ. | Οὔκουν Ὀρέστης τοῦτ' ἐπὶ τῷ τύμβῳ λέγει τῷ τοῦ πατρὸς τεθνεῶτος; | 1140 |

218 In verità, secondo il testo tradito, Euripide chiede ad Eschilo di recitare τὸν ἐξ Ὀρεστείας, ma la narrazione che inizia il poeta al verso seguente riguarda il ritorno di Oreste in patria, successivo all'uccisione di Agamennone, che costituisce proprio l'azione iniziale della seconda tragedia della trilogia, le *Coefore* appunto.

Sono state formulate varie ipotesi sulla motivazione della scelta: DEL CORNO (*Rane*, 225) riconosce l'assonanza con titoli come quello dell'*Odissea*, che chiariscono immediatamente l'identità del protagonista, e ritiene probabile «che Aristofane abbia sacrificato la fedeltà verso il titolo ufficiale alla chiarezza e all'immediatezza della parola scenica». Più convincente ci sembra la posizione di ALLISON (*Frogs*, 75), che suggerisce di cambiare il τὸν del verso 1124 con un τιν' così che Euripide risulti aver chiesto ad Eschilo di recitargli «un prologo dell'*Oresteia*» anziché «il prologo dell'*Oresteia*».

Si può infine ipotizzare senza bisogno di intervenire sul testo che il τὸν tradito significhi «il noto prologo dell'*Oresteia*», con riferimento al fatto che quello all'inizio delle *Coefore* dovesse essere un prologo piuttosto conosciuto tra quelli della trilogia. Sull'argomento si vedano anche le note al testo di ROGERS, *Frogs* 172; VAN LEEUWEN, *Ranae* 170–1; STANFORD, *Frogs* 169; DOVER, *Frogs* 332 e PADUANO–GRILLI, *Rane* 163 n. 209.

- AI. Οὐκ ἄλλως λέγω.
 EY. Πότερ' οὖν τὸν Ἑρμῆν, ὡς ὁ πατήρ ἀπώλετο
 αὐτοῦ βιαίως ἐκ γυναικείας χειρὸς
 δόλοισι λαθραίοις, ταῦτ' <ἐποπτεύειν> ἔφη;
 AI. Οὐ δῆτ' ἐκεῖνον, ἀλλὰ τὸν Ἑριούνιον
 Ἑρμῆν χθόνιον προσεῖπε, καδῆλου λέγων 1145
 ὅτι πατρῶον τοῦτο κέκτηται γέρας.
 EY. Ἔτι μείζον ἐξήμαρτες ἢ ἡ γὰρ βουλόμην·
 εἰ γὰρ πατρῶον τὸ χθόνιον ἔχει γέρας –
 ΔI. οὕτω γ' ἂν εἴη πρὸς πατρός τυμβωρύχος.

Al verso 1131 Euripide mette in evidenza il suo punto di vista sulle mancanze tecniche di Eschilo: in risposta a Dioniso dichiara che i pochi versi del prologo in questione contengono ciascuno εἴκοσιν ἄμαρτῖαι e pochi versi dopo ribadisce che già al primo verso Eschilo ἡμάρτηκεν οὐράνιον ὅσον. Di fronte alla richiesta di Eschilo di capire in che cosa consista il suo errore (Πῶς φῆς μ' ἄμαρτεῖν;), Euripide comincia a spiegare che cosa ci sia di sbagliato nel contenuto del verso, fino a ribadire con più forza la sua posizione (Ἔτι μείζον ἐξήμαρτες ἢ ἡ γὰρ βουλόμην) quando Eschilo tenta di controbattere.

Con ἄμαρτία ed ἄμαρτάνω Aristofane indica chiaramente l'errore tecnico che può compiere un poeta nel comporre una tragedia, in questo caso, senza attenersi con rigore al mito e alle gerarchie divine comunemente note. Euripide, infatti, mette in evidenza un'incongruenza rispetto alla vicenda di Agamennone e al ruolo divino di Ermete: l'ambiguità nell'uso dell'aggettivo πατρῶος associato a κράτος, infatti, non rende del tutto chiaro se Ermete stia vegliando sui poteri di Agamennone, il padre di Oreste, o su quelli di Zeus, suo padre. L'argomentazione di Euripide mira a confutare entrambe le possibilità, così da mettere in evidenza la scorrettezza di Eschilo nei versi citati: da un lato, dice il poeta, non si può trattare di Agamennone perché egli ha perso i suoi poteri quando è stato ucciso, dall'altro non può indicare Zeus, a meno di non voler trasformare Ermete, come suggerisce Dioniso, in un tombarolo, che veglia sulle tombe di Agamennone per derubarla²¹⁹.

Sebbene le argomentazioni di Euripide appaiano pretestuose e senza grande importanza ai fini dello svolgimento della vicenda delle *Coefore*, è opportuno sottolineare come il poeta insista più volte nell'identificare con termini della famiglia di

219 Si veda la nota al testo di DEL CORNO (*Rane*, 226) che parla di un probabile riferimento alla «situazione dell'Atene contemporanea» che «ammetteva siffatte buffonerie».

ἄμαρτία gli errori che riscontra nel testo.

Nei versi seguenti lo scontro si sposta su questioni ancora più tecniche, come la rilevazione da parte di Euripide di numerose ripetizioni. Gli errori dai quali un poeta deve guardarsi, dunque, sono sia inerenti alla trama e alla sua coerenza sia inerenti alla costruzione del discorso e alla scelta del lessico. Lo stesso procedimento e gli stessi criteri sono utilizzati da Eschilo per mettere in evidenza i numerosi errori rintracciabili nelle tragedie dell'avversario (1177–sgg.).

Come sottolinea Grilli, «non è sicuro che le accuse mosse da Euripide (...) rispecchino il reale ordine di interessi della critica letteraria nella seconda metà del V secolo ad Atene (...). La struttura e la destinazione della commedia aristofanica ci autorizzano piuttosto a collegare queste pedanti obiezioni alla parodia degli interessi sofisti per l'ortoeppia, la scienza dei giusti significati messa auge da Prodicò (...)»²²⁰. Resta comunque il dato dell'utilizzo di ἄμαρτία come termine per indicare un procedimento erroneo in relazione ad una determinata τέχνη, in questo caso quella poetica.

Di tutt'altra natura è invece un'occorrenza del verbo ἄμαρτάνω al verso 689 e di ἄμαρτία al 691, all'interno della parabasi del coro. I coreuti tentano di riabilitare quei cittadini che si siano trovati a sbagliare perché sviati da poeti come Frinico (686–91)²²¹:

Τὸν ἱερὸν χορὸν δίκαιόν ἐστι χρηστὰ τῇ πόλει
 ξυμπαραίνεῖν καὶ διδάσκειν. Πρῶτον οὖν ἡμῖν δοκεῖ
 ἐξιῶσαι τοὺς πολίτας κἀφελεῖν τὰ δείματα.
 Κεῖ τις ἡμαρτε σφαλεῖς τι Φρυνίχου παλαίσμασιν,
 ἐγγενέσθαι φημὶ χρῆναι τοῖς ὀλισθοῦσιν τότε
 αἰτίαν ἐκθεῖσι λῦσαι τὰς πρότερον ἄμαρτίας. 690

In questo caso il coro, che è interessato a mettere in evidenza l'influenza delle rappresentazioni teatrali sui comportamenti del pubblico, accusa il tragediografo Frinico di indurre i cittadini a compiere errori, verosimilmente di ordine morale o legale. In questo caso, dunque, il concetto di errore è legato alla vita reale ed interessa il comportamento dell'uomo di fronte alla legge e ai suoi concittadini. I versi richiamano alla mente un passo dell'*Apologia di Socrate* di Platone, sul quale ritorneremo con

²²⁰ PADUANO–GRILLI, *Rane* 164 n. 211.

²²¹ Su questi versi si veda anche il breve commento della SAÏD, *Faute*, 481.

maggior attenzione a tempo debito, in cui Socrate sostiene che rispetto a determinati reati (con riferimento a quelli di cui il filosofo stesso è accusato) lo Stato non deve portare in tribunale i suoi cittadini, ma rieducarli²²². Qualora un cittadino abbia commesso qualche errore perché influenzato da altri, in particolare dagli spettacoli tragici, deve avere la possibilità di rimediare poiché, sembra dire il coro, non è direttamente responsabile delle azioni compiute se non per il fatto di esserne stato l'esecutore materiale. In questo caso, infatti, Frinico dovrà essere considerato il vero responsabile dei reati commessi, poiché con le sue tragedie sembra aver istigato determinati comportamenti²²³.

Nelle *Rane*, dunque, l'ἄμαρτία è considerata sia da un punto di vista pratico, in riferimento alle capacità tecniche del poeta, sia da un punto di vista etico, riguardo ai comportamenti scorretti del cittadino in ambito politico e sociale.

2. Le altre commedie

Le occorrenze dei termini appartenenti alla famiglia di ἄμαρτία nelle restanti commedie di Aristofane dimostrano un utilizzo vario del concetto, che spazia in più campi di azione ed assume sfumature diverse in contesti diversi.

Un utilizzo simile a quello dell'agone delle *Rane* si riscontra, in modo del tutto prevedibile dato l'argomento della commedia, in un passo delle *Nuvole* (1399–1402):

Φε. ὥς ἡδὺ καινοῖς πράγμασιν καὶ δεξιόις ὁμιλεῖν
καὶ τῶν καθεστώτων νόμων ὑπερφρονεῖν δύνασθαι. 1400
ἐγὼ γὰρ ὅτε μὲν ἵππικῇ τὸν νοῦν μόνη προσεῖχον,
οὐδ' ἂν τρί' εἰπεῖν ῥήμαθ' οἷός τ' ἦν πρὶν ἐξαμαρτεῖν.

La parte finale della commedia è occupata dalla disputa tra Fidippide e Strepsiade. Dopo l'intervento del vecchio, che sotto invito del coro racconta l'origine del litigio, al verso 1399 la parola passa al figlio, che esprime subito la propria soddisfazione nel constatare come il suo modo di parlare sia nettamente migliorato dopo la sua

²²² Plato, *Ap.* 26a1–4.

²²³ L'accusa appare estremamente vicina al pericolo di cui più volte avverte Platone nella *Repubblica* e nelle *Leggi* riguardo alla cattiva influenza che il teatro può avere sui cittadini. Gli esempi sono numerosi nelle due opere e altrove negli scritti del filosofo. Per una trattazione completa sull'argomento si rimanda al saggio di GIULIANO (*Platone*) più volte citato.

frequentazione con Socrate. Il maestro, infatti, oltre ad insegnargli l'arte del parlare, lo ha portato ad interessarsi a γνῶμαι λεπταί, λόγοι e μερίμναι (1404). Al verso 1402 il verbo ἐξαμαρτάνω indica gli errori che Fidippide ammette di aver compiuto nella composizione dei discorsi prima di imparare l'arte a dovere; l'errore, dunque, come nelle *Rane*, risiede nel non attenersi alle regole di una determinata τέχνη.

Una trasgressione di regole stabilite può essere rilevata anche nel contesto giuridico: il reato compiuto dal cittadino che viene portato in tribunale rappresenta una mancata applicazione delle regole stabilite dal legislatore. Tale accezione, che come vedremo avrà molto spazio in Platone e si potrà rilevare anche in Aristotele, è presente in un passo del *Pluto* (909–915):

| | | |
|-----|--|-----|
| ΔΙ. | Πῶς οὖν ἂν εἴης χρηστός, ὦ τοιχωρύχε, εἴ σοι προσήκον μηδὲν εἴτ' ἀπεχθάνει; | 910 |
| ΣΥ. | Οὐ γὰρ προσήκει τὴν ἑμαυτοῦ μοι πόλιν εὐεργετεῖν, ὦ κέπφε, καθ' ὅσον ἂν σθένω; | |
| ΔΙ. | Εὐεργετεῖν οὖν ἐστὶ τὸ πολυπραγμονεῖν; | |
| ΣΥ. | Τὸ μὲν οὖν βοηθεῖν τοῖς νόμοις τοῖς κειμένους καὶ μὴ 'πιτρέπειν ἑάν τις ἐξαμαρτάνῃ. | 915 |

Un sicofante, danneggiato dalla decisione di Pluto di recuperare la vista, si lamenta della sua condizione di improvvisa povertà e, cercando di giustificare dal punto di vista morale le proprie azioni, dichiara che il suo compito all'interno della città è quello di recare aiuto alle leggi stabilite e di reagire se qualcuno ἐξαμαρτάνῃ. Il verbo indica, dunque, il compiere un atto che vada contro le leggi dello Stato.

Più inerenti al contesto politico sono alcuni passi in cui l'errore è attribuito al popolo ateniese. Al verso 1355 dei *Cavalieri*, per esempio, il popolo ammette di vergognarsi degli errori che ha commesso in passato in merito alla scelta dei propri governanti (αἰσχύνομαί τοι ταῖς πρότερον ἀμαρτίαις) e alla fine della *Lisistrata* è ancora un cittadino ateniese, il pritano per l'esattezza, che esorta i suoi concittadini a non commettere di nuovo gli errori del passato riguardo alla guerra²²⁴. Nella parabasi delle *Nuvole*, invece, il coro si lamenta ancora degli errori commessi dal popolo, che però gli

²²⁴ Aristoph. *Lys.* 1275–78:

ἀνὴρ δὲ παρὰ γυναῖκα καὶ γυνή
στήτω παρ' ἀνδρα, κατ' ἐπ' ἀγαθαῖς ξυμφοραῖς
ὀρχησάμενοι θεοῖσιν εὐλαβώμεθα
τὸ λοιπὸν αὐθις μὴ 'ξαμαρτάνειν ἔτι.

σ' ὡς πάντα ταῦθ' ἀμαρτάνεις²²⁶. L'errore consiste nella passione malsana di Filocleone per i processi e, soprattutto, nel non sapere che quello che fa continuerà a danneggiarlo finché non decida di smettere. Una volta riconosciuto il pericolo, è riconosciuto anche l'errore.

Nella *Pace*, infine, Trigeo cerca di giustificare il precedente rifiuto di ratificare la pace con una pretesa follia del momento, ora sciolta dal lume della ragione (668-669)²²⁷:

TP. Ἡμάρτομεν ταῦτ'· ἀλλὰ συγγνώμην ἔχε·
 ὁ νοῦς γὰρ ἡμῶν ἦν τότε' ἐν τοῖς σκύτεσιν.

Gli Ateniesi avevano la testa avviluppata nel cuoio, non capivano niente, e per questo hanno rifiutato la dea Pace per ben tre volte, come indica Ermes riportando le parole della divinità (665–67). Nel momento in cui è tornata loro la ragione, però, hanno tentato di rimediare all'errore passato, dovuto alla visione poco chiara della situazione²²⁸. Trigeo tenta una difesa del comportamento degli Ateniesi nei confronti della Pace adducendo come giustificazione dei loro errori una sorta di mancanza di ragionevolezza e allo stesso tempo una scarsa conoscenza delle reali esigenze della loro città; tale condizione di inconsapevolezza porta inevitabilmente all'errore.

Nei tre casi proposti, dunque, i personaggi che parlano propongono una giustificazione (o un condanna, nel caso delle *Nuvole*, dove però si sottintende una giustificazione qualora siano i più giovani a sbagliare) per un particolare tipo di ἀμαρτία, che in linea generale è ascrivibile ad una mancanza di una conoscenza, che, se presente, avrebbe permesso di evitare l'errore.

In conclusione le commedie di Aristofane presentano molteplici utilizzi dei termini della famiglia di ἀμαρτία. A livello generale si possono isolare quattro varianti:

1. in relazione ad una τέχνη, indica un errore relativo alla corretta applicazione delle norme stabilite;
2. in riferimento alla sfera politico–sociale, evidenzia le scelte poco convenienti compiute dal popolo o dai governanti;

²²⁶ STARKIE, *Wasps*, ad loc. 270.

²²⁷ Sul passo si veda SAÏD, *Faute*, 472–73, che mette in evidenza la natura politica dell'errore.

²²⁸ Cfr OLSON, *Peace*, ad loc. 207 che riporta come parallelo due versi delle *Supplici* di Euripide 250–1: Χο. ἥμαρτεν· ἐν νέοισι δ' ἀνθρώπων τόδε / ἔνεστι· συγγνώμην δὲ τῷδ' ἔχειν χρεῶν.

3. in ambito giuridico indica il commettere reati contro le leggi stabilite;
4. da un punto di vista più generico, indica un'azione compiuta in un qualche stato di incoscienza, di cattiva informazione o di cattiva influenza.

Quest'ultimo punto, come vedremo, assumerà un particolare rilievo in Aristotele, sebbene nei passi che sono stati presi in considerazione il termine non indichi di per sé, come invece constateremo in Aristotele, l'involontarietà della colpa, che in Aristofane, al contrario, viene sempre specificata attraverso giustificazioni di vario genere.

III

1. Errore involontario o colpa? Ἀμαρτία nella tragedia

Campo di applicazione dell'ἄμαρτία notevolmente più prolifico rispetto ad Aristofane è senza dubbio la tragedia del V secolo²²⁹. Nei drammi di cui possiamo disporre, infatti, il concetto di errore assume spesso un ruolo di grande rilievo ai fini dello sviluppo della trama. Anche in questo caso si possono individuare alcune macrostrutture, entro le quali classificare gli esempi più significativi.

Un primo gruppo di occorrenze riguarda la costruzione del verbo ἄμαρτάνω con il genitivo, che assume il significato di «fallire in qualcosa» e riprende l'accezione, già riscontrata in Omero, di «mancare il bersaglio», che Bremer riconosce come la più antica²³⁰. Esempi di questa costruzione, che rispetto ad altre non risulta di particolare interesse per la genericità del significato, si trovano, per esempio, nell'*Agamennone* di

229 Numerosi sono in questo caso i contributi della critica, che a partire dalle indicazioni di Aristotele nella *Poetica* ha cercato di verificarne l'attendibilità e il significato in base all'analisi delle tragedie del V secolo e in particolare dell'*Edipo Re* di Sofocle. Tra i più significativi si devono ricordare BUTCHER, *Poetics*, 302–33; HEY, *Hamartia*; PHILLIPS, *Hamartia*; OSTWALD, *Hamartia*; PACK, *Fate*; HARSH, *Ἀμαρτία*; ADKINS, *Tragedy*; DAWE, *Ate*; BREMER, *Hamartia*; STINTON, *Hamartia*; SAÏD, *Faute*; GOLDEN, *Hamartia*; MARTINA, *Poetica*.

230 BREMER, *Hamartia*, 31–47.

Eschilo (213²³¹, 535²³², 1194, 1664), nel *Filottete* (231) e nell' *Aiace* (155) di Sofocle e infine nella *Medea* (498, 876) e nell' *Oreste* (1207, 1630) di Euripide.

Un altro tipo di accezione si può riscontrare in due passi di Eschilo e Sofocle. In questo caso l'azione descritta dal verbo o dal sostantivo si può considerare come un errore di giudizio su una determinata questione, che in qualche modo ha creato difficoltà nei rapporti tra i diversi personaggi.

Alla fine del primo stasimo dell' *Agamennone* il coro, o secondo altri Clitennestra²³³, annuncia l'arrivo dell'araldo che dovrà informare sul ritorno o sulla morte di Agamennone. Il coro si augura che il re sia vivo e dichiara (501–2):

ὅστις τάδ' ἄλλως τῇδ' ἐπεύχεται πόλει,
αὐτὸς φρενῶν καρποῖτο τὴν ἀμαρτίαν.

Chi spera diversamente, dunque, deve cogliere l'errore della sua mente. In altre parole, il coro ritiene che, chiunque tra i cittadini di Argo ritenga migliore per la città la morte del re Agamennone, si inganni su quale sia il vero bene per la πόλις. Tale errore di valutazione viene definito un' ἀμαρτία φρενῶν.

Al verso 483 delle *Trachinie* di Sofocle, invece, Lica ammette di aver commesso un errore a non informare subito Deianira della presenza di Iole nel seguito di Eracle. Nel momento in cui la regina lo accusa di averle mentito l'uomo le risponde (481–3):

ἀλλ' αὐτός, ὃ δέσποινα, δειμαίνων τὸ σὸν
μὴ στέρονον ἀλγύνοιμι τοῖσδε τοῖς λόγοις,
ἤμαρτον, εἴ τι τήνδ' ἀμαρτίαν νέμεις.

Lica, pur mentendo, finge di aver avuto scrupolo dei sentimenti che la notizia avrebbe

231 Cfr FRAENKEL, *Agamemnon*, 123: il commentatore riconosce qui un uso atipico del verbo ἀμαρτάνω, sebbene anche altrove non siano pochi gli esempi di costruzione con il genitivo. Fraenkel nota anche un'aspetto etico nel significato dell'espressione: «what Agamemnon says is: 'when I have failed in my duty as a σύμμαχος'. Probably Aeschylus has here taken advantage of a rare use of ἀμαρτάνειν because he wanted once again (cf. on 212) with the help of this verb to emphasize the moral failure of such an action, for in this context ἀμαρτάνειν acquires a sense of moral guilt that it by non means always has».

232 Per il problema relativo all'insolito τὰ ἀμάρτια si veda FRAENKEL, *Agamemnon*, 273, che suggerisce come altri un'influenza da parte di ἀδίκιον, che in contesto legale può aver dato origine ad un gruppo di sostantivi neutri in -ιον.

233 Cfr FRAENKEL, *Agamemnon*, 252–sgg.

potuto provocare in Deianira, perciò dice di aver giudicato opportuno tacere. Tale errore di giudizio viene definito, appunto, un'ἁμαρτία e si usa il verbo ἁμαρτάνω per descrivere una situazione in cui un personaggio agisce ingannandosi sulla correttezza della propria azione. Anche in questo caso, però, ἁμαρτία non possiede di per sé la caratteristica di essere un'azione involontaria, tanto che Lica si riferisce al suo comportamento dicendo εἴ τι τήνδ' ἁμαρτίαν νέμεις, ritenendo, dunque, che, poiché le sue azioni erano dettate dalla buona fede, non si possa parlare di una vera e propria colpa²³⁴.

Un contesto prevalentemente giuridico è evidente nelle occorrenze di ἁμαρτία e ἁμαρτάνω nel *Prometeo Incatenato* di Eschilo. Fin dai versi introduttivi si riconosce come l'azione di Prometeo sia trattata alla stregua di un qualsiasi reato compiuto da un cittadino della πόλις: entrano in scena Kratos e Bia, accompagnati da Efesto, che conducono un Prometeo già in catene. Kratos si rivolge subito ad Efesto per spiegare al gravità del reato commesso da Prometeo (7–11):

τὸ σὸν γὰρ ἄνθος, παντέχνου πυρὸς σέλας,
 θνητοῖσι κλέψας ὥπασεν· τοιᾶσδέ τοι
 ἁμαρτίας σφε δεῖ θεοῖς δοῦναι δίκην,
 ὥς ἂν διδαχθῇ τὴν Διὸς τυραννίδα
 στέργειν, φιλανθρώπου δὲ παύεσθαι τρόπου.

10

Prometeo, spiega Kratos, ha rubato il fuoco per darlo agli uomini e per questo suo gesto impudente deve scontare una pena (δοῦναι δίκην) di fronte agli dei²³⁵. L'espressione δίκην δίδόναι viene usata genericamente per indicare le conseguenze ragionevolmente attese nei confronti di qualcuno che ha compiuto un qualche reato. Si trova regolarmente usato sia in relazione allo scotto da pagare nei confronti di una divinità offesa²³⁶ sia, soprattutto, in termini giuridici²³⁷. Le due sfere sono totalmente

234 Cfr EASTERLING, *Trachiniae*, 131: «Lycas is trying to minimize the seriousness of what he has done».

235 GRIFFITH, *Prometheus*, 84: sull'uso di ἁμαρτία, per cui rimanda allo studio di STINTON (*Hamartia*), afferma che «here the moral condemnation in Kratos' words is unmistakable».

236 Soprattutto in poesia: cfr, per esempio, Eur. *Andr.* 51 e 1002.

237 Moltissime sono le attestazioni. Se ne possono ricordare alcune, a titolo di esempio, dagli oratori: Antipho I, 23; V, 79; VI, 50; And. II, 17; Dem. 21, 35; 19, 42; Isoc. 15, 106. Numerose sono anche le occorrenze dell'espressione in Platone (*Gorg.* 510e8 e *Resp.* 330e1 per citare solo due esempi fra i molti).

compatibili poiché l'oltraggio alla divinità non è altro che la trasgressione di una legge sacra, per cui è necessario scontare una pena.

Al verso 578 ancora una volta ἡ ἄμαρτία è associata ad una pena. Questa volta è Io, apparsa sulla scena, a disperarsi per il suo vagare e rivolgendosi a Zeus chiede:

τί ποτέ μ', ὦ Κρόνιε παῖ, τί ποτε ταῖσδ'
ἐνέζευξας εὐρῶν ἄμαρτουσαν ἐν πημοναῖσιν

La fanciulla non trova altra spiegazione per le sue pene se non quella di aver commesso una qualche colpa nei riguardi di Zeus. Anche in questo caso, la trasgressione della legge divina, indicata con il verbo ἄμαρτάνω, attende di essere rimediata con una punizione. Al verso 945, infine, Ermes entrando in scena si rivolge a Prometeo chiamandolo ὁ ἐξαμάρτων, per ribadire la sua condizione di colpevolezza²³⁸.

Anche in un passo dell'*Antigone* di Sofocle è possibile riconoscere un utilizzo in senso giuridico del verbo ἄμαρτανω e del suo composto ἐξαμαρτάνω, con il significato di «trasgredire le leggi». Al verso 743, infatti, Emone si rivolge a Creonte dichiarando che, a suo avviso e secondo le voci che si sentono nella città, il padre sta violando le leggi con la decisione di uccidere Antigone per i suoi atti (οὐ γὰρ δίκαια σ' ἐξαμαρτάνονθ' ὄρω). Creonte chiede al figlio, in risposta, se rispettare i propri poteri significhi forse commettere un reato (ἄμαρτάνω γὰρ τὰς ἐμὰς ἀρχὰς σέβων;). L'uso dell'aggettivo δικαῖος rivela un collegamento con la sfera della giustizia, che pervade il dialogo e l'intera tragedia²³⁹. Il verbo, rafforzato dal preverbio nel primo dei due versi, sembra avere la capacità, con l'aiuto del solo contesto e senza complementi diretti, di indicare un rapporto con la sfera giuridica. Il verso 744, inoltre, rafforza ulteriormente la gravità delle accuse di Emone nell'opinione di Creonte, che riconosce nel suo agire nei confronti dello stato una sorta di responsabilità religiosa, rivelata dall'utilizzo del verbo σέβω²⁴⁰. Nel verso successivo (745), inoltre, Emone sembra riconosce la volontà

238 SAÏD, *Faute*, 97–sgg crede di poter riconoscere ἄτη come motore unico delle colpe di Prometeo, che agli occhi del Titano stesso e dei suoi sostenitori si basano essenzialmente, dice la studiosa, su un errore di calcolo (*ibidem*, 99).

239 Sul rapporto dell'ἄμαρτία dell'*Antigone* con la legalità si veda anche l'approfondimento della SAÏD, *Faute*, 119–132 e 199–204, dove viene sottolineata anche la responsabilità e l'influenza degli dei nella vicenda.

240 Cfr GRIFFITH, *Antigone*, ad loc. 249–50.

del padre di nobilitare i suoi atti facendo appello ai doveri religiosi oltre che giuridici e risponde al padre dicendo: οὐ γὰρ σέβεις, τιμὰς γε τὰς θεῶν πατῶν. In conclusione, Creonte si scandalizza dell'accusa del figlio poiché riconosce nel verbo utilizzato per la formulazione della stessa un termine forte dal punto di vista giuridico-religioso. In base alle parole del verso 744 si può dedurre con un procedimento a ritroso, che secondo la morale di Creonte chi non rispetta i doveri imposti dall'ἀρχή, siano essi di natura giuridica o religiosa, compie un'ἀμαρτία.

Un discreto numero di passi dai tre tragici, inoltre, propone un utilizzo di ἀμαρτία che, come vedremo, è presente anche in Platone e può aver contribuito all'evoluzione che si riscontra, invece, in Aristotele. Nei versi in questione, infatti, si propone il concetto della volontarietà dell'agente rispetto al crimine commesso.

L'ammissione di colpevolezza di Prometeo nel *Prometeo Incatenato* di Eschilo dimostra come il problema della volontarietà dell'atto fosse di fondamentale importanza ai fini del giudizio e della pena (259–66):

| | | |
|-----|---|-----|
| Χο. | δόξει δὲ πῶς; τίς ἐλπίς; οὐχ ὅρᾳς ὅτι ἤμαρτες; ὥς δ' ἤμαρτες οὐτ' ἐμοὶ λέγειν καθ' ἡδονὴν σοί τ' ἄλγος. ἀλλὰ ταῦτα μὲν μεθῶμεν, ἄθλου δ' ἔκλυσιν ζήτει τινά. | 260 |
| Πρ. | ἐλαφρὸν ὅστις πημάτων ἔξω πόδα ἔχει παραινεῖν νουθετεῖν τε τοὺς κακῶς πράσσοντας· εὖ δὲ ταῦτα πάντ' ἠπιστάμην. ἐκὼν ἐκὼν ἤμαρτον, οὐκ ἀρνήσομαι· | 265 |

Il coro affronta Prometeo ponendo come dato di fatto il reato compiuto dal dio, ma tentando allo stesso tempo di capire che ruolo abbia avuto la volontà nell'azione: si chiede, infatti, se Prometeo sia consapevole di ciò che ha fatto (οὐχ ὅρᾳς ὅτι ἤμαρτες;)

lui individuate, assegnandoli, quindi, il significato di *to err*²⁴⁴ (1120–1127):

| | | |
|-----|--|------|
| HP. | Εἰπὼν ὁ χορήζεις λήξον· ὥς ἐγὼ νοσῶν οὐδὲν ξυνήμ' ὦν σὺ ποικίλλεις πάλαι. | 1120 |
| ΥΛ. | Τῆς μητρὸς ἦκω τῆς ἐμῆς φράσων ἐν οἷς νῦν ἐστὶν οἷς θ' ἤμαρτεν οὐχ ἔκουσία. | |
| HP. | Ὡ παγκάκιστε, καὶ παρεμνήσω γὰρ αὖ τῆς πατροφόντου μητρός, ὥς κλύειν ἐμέ; | 1125 |
| ΥΛ. | Ἐχει γὰρ οὕτως ὥστε μὴ σιγᾶν πρέπειν. | |
| HP. | Οὐ δῆτα, τοῖς γε πρόσθεν ἡμαρτημένοις. | |

In preda ai dolori dovuti al veleno del centauro Nesso, di cui era intrisa la veste donatagli da Deianira, Eracle si scaglia contro il figlio Illo, che tenta di difendere la madre, dicendo che ha commesso un crimine ma senza volerlo²⁴⁵. Successivamente Eracle, con disappunto verso il figlio, ribadisce che i crimini della donna non possono essere taciuti.

Al verso 1126 il participio τοῖς ἡμαρτημένοις indica quella colpevolezza che avevamo già riscontrato precedentemente, quando avevamo cercato di dimostrare un utilizzo in termini giuridici del verbo. Eracle riprende chiaramente il verbo usato da Illo al verso 1123, che era servito al personaggio per indicare la condizione di colpevolezza della madre. La componente della volontarietà compare anche in questo caso, ma, rispetto alla completa ammissione di Prometeo, in questo caso si vuole affermare il concetto che si può essere colpevoli di un crimine senza averlo, però, compiuto volontariamente.

La parte conclusiva dell'*Antigone* offre un ulteriore esempio in questo senso. Al verso 1257, mentre Creonte sta rientrando in scena accompagnato da un gruppo di servi che trasporta il corpo senza vita del figlio, il coro si rivolge al tiranno accusandolo della morte di Emone (1257–1264):

| | | |
|-----|---|------|
| ΧΟ. | Καὶ μὴν ὄδ' ἄναξ αὐτὸς ἐφῆκει μνημ' ἐπίσημον διὰ χειρὸς ἔχων, εἰ θέμις εἰπεῖν, οὐκ ἄλλοτρίαν ἄτην, ἀλλ' αὐτὸς ἁμαρτών. | 1260 |
|-----|---|------|

²⁴⁴ BREMER, *Hamartia*, 33–4.

²⁴⁵ Sull'evoluzione del problema della responsabilità in Sofocle e in particolare nelle *Trachinie* e nell'*Edipo a Colono* si veda SAÏD, *Faute*, 204–sgg., dove si identifica anche la già sottolineata differenza tra l'ἁμαρτία di Lica – che dice, mentendo, di aver commesso un errore nel tacere a Deianira la presenza di Iole – e quella di Deianira, che ha agito spinta dal centauro Nesso e in totale mancanza di consapevolezza (*ibidem*, 205).

| | | |
|-----|---|---------|
| KP. | Ἰὼ φρενῶν δυσφρόνων ἀμαρτήματα στερεὰ θανατόεντ', ὦ κτανόντας τε καὶ θανόντας βλέποντες ἐμφυλίους. | Str. 1. |
|-----|---|---------|

Di fronte alla pesante accusa rivoltagli dal coro, che indica Creonte come l'unico responsabile della morte del figlio (αὐτὸς ἀμαρτών)²⁴⁶, l'uomo tenta di difendersi imputando i suoi ἀμαρτήματα a φρένες δυσφρόνοι. L'intento di Creonte è quello di mostrare la sua buona fede nelle azioni compiute e l'involontarietà nelle conseguenze del suo comportamento.

Due passi dell'*Edipo a Colono*, infine, sembrano ribadire il medesimo concetto. Ai versi 966–67 Edipo risponde all'attacco mossogli da Creonte dicendo che nessuna ἀμαρτία potrebbe essere trovata in lui (οὐκ ἂν ἐξεύροις ἐμοὶ/ἀμαρτίας ὄνειδος οὐδὲν). Edipo, dunque, ritiene di non aver compiuto nessuna grave colpa poiché, come aveva già spiegato nei versi precedenti (964–65) tutto ciò che è accaduto è da imputare agli dei (θεοῖς γὰρ ἦν οὕτω φίλον,/τάχ' ἂν τι μηνίουσιν εἰς γένος πάλαι). Per di più ai versi 962–64, Edipo aveva esplicitamente dichiarato di aver dovuto sopportare ἄκων i delitti, le nozze e tutte le disgrazie di cui Creonte lo riteneva responsabile.

Per concludere l'analisi, tra le tragedie di Euripide *Medea* ed *Ippolito* offrono alcuni spunti interessanti. Al verso 800 della *Medea*, per esempio, la donna rimpiange le scelte del passato e tenta di riversare la responsabilità su Giasone (800–2):

ἡμάρτανον τόθ' ἡνίκ' ἐξελίμπανον
 δόμους πατρώους, ἀνδρὸς Ἑλλήνος λόγοις
 πεισθεῖσ', ὃς ἡμῖν σὺν θεῷ τείσει δίκην.

Medea dichiara di aver abbandonato la patria perché persuasa dalle parole del Greco, ma riconosce ugualmente che è lei in persona ad aver sbagliato (ἡμάρτανον). Sebbene, dunque, non lo abbia fatto volontariamente, ma sotto l'influenza della persuasione, la

246 Nel suo commento al passo, JEBB (*Antigone*, ad loc. 222) indica ἄτην come apposizione di μνήμα del verso 1258, poiché, dice, «the death was caused by Creon's infatuation». L'οὐκ ἄλλοτρίαν del verso 1259, dunque, indica che l'impulso cieco che ha portato alla morte di Emone è di Creonte e di nessun altro. Tale impulso, identificato dal termine greco ἄτη, diventa necessariamente sinonimo di ἀμαρτάνω, che nello stesso verso indica a sua volta l'agire di Creonte. L'associazione tra ἄτη ed ἀμαρτία ha riscosso molto successo tra gli studiosi del secolo scorso; tra i molti che hanno associato i due concetti si ricordano DAWE, *Ate*; BREMER, *Hamartia*; SAÏD, *Faute*; GOLDEN, *Hamartia*.

donna si ritiene ugualmente colpevole del reato che ha compiuto nei confronti della sua famiglia e della patria. La costrizione attuata dalla parola, però, rende il suo reato meno grave²⁴⁷.

Ancora più prossimo alle riflessioni di Aristotele, come vedremo, è un passo dell'*Ippolito* in cui Artemide si rivolge a Teseo per valutare le responsabilità del re per la sorte del figlio Ippolito, ormai sul punto di morire (1334–35):

(...) τὴν δὲ σὴν ἁμαρτίαν
τὸ μὴ εἰδέναι μὲν πρῶτον ἐκλύει κάκης· 1335

La dea non può che riconoscere la colpevolezza di Teseo per l'ormai inevitabile morte di Ippolito, ma lo solleva dall'accusa di κακία, poiché ha agito senza conoscere i fatti²⁴⁸. Il problema della volontarietà in questo caso specifico risulta più complesso: Teseo ha senza dubbio volontariamente accusato il figlio di averlo tradito, sebbene non l'abbia propriamente spinto ad uccidersi. In questa occasione la gravità dell'ἁμαρτία è attenuata dall'ἄγνοια di Teseo, che avrebbe altrimenti avuto ragione di accusare il figlio se i fatti si fossero svolti come credeva. L'involontarietà risiede piuttosto nell'aver provocato la sofferenza e la morte di un innocente: questo non era senz'altro nelle intenzioni di Teseo, ma, a quanto afferma Artemide nei versi conclusivi della tragedia, niente poteva fare il figlio di Egeo di fronte alla volontà degli dei (1433–4):

ἄκων γὰρ ὤλεσας νιν· ἀνθρώποισι δὲ
θεῶν διδόντων εἰκὸς ἐξαμαρτάνειν.

L'involontarietà di Teseo viene infine esplicitata e il re sollevato dalla responsabilità della morte di Ippolito, della quale solo gli dei sono responsabili.

La nota di Barrett ai versi 1334–35 rispecchia, in base a quanto si è potuto apprendere dalla rassegna dei passi analizzati, l'essenza dell'uso del termine ἁμαρτία: «ἁμαρτία

247 Il potere esercitato dalla persuasione è assimilabile ad una vera e propria coercizione. L'esempio più noto in proposito è l'elogio del λόγος nell'*Encomio di Elena* di Gorgia.

248 HALLERAN, *Hippolytus*, 261: «The Greeks recognize ignorance as a mitigating factor in assigning blame». SAÏD, *Faute*, 132–sgg., invece, nella vicenda dell'*Ippolito* mette in evidenza il ruolo di ἄτη, a cui gli uomini fanno ricorso «lorsqu'une explication purement humaine et psychologique est évidemment impossible» (*ibidem*, 136).

marks the action as wrong without condemning or excusing it»²⁴⁹.

Il fatto che un personaggio abbia commesso un'azione in qualche modo dannosa o sbagliata non può essere messo in discussione, come non si può mettere in discussione la natura dell'atto stesso. le modalità e i fattori che hanno portato al compimento di esso, però, fornisco la base sulla quale si può decidere se condannare o giustificare il responsabile. I passi analizzati, infatti, tendono a mettere in evidenza l'importanza della scelta operata dall'agente nel compiere determinati atti. Il termine, dunque, doveva identificare un'azione contraria alle leggi, alla religione o alla morale comune che sarebbe risultata più o meno grave in base alla sua volontarietà o involontarietà. Tale aspetto può essere messo in relazione ad una particolare normativa della legislazione ateniese riguardo a reati gravi quali l'omicidio. Come osserva Schütrumpf, in opposizione a Gagarin, la legge di Dracone sull'omicidio, l'unica delle leggi dell'antico legislatore mantenuta da Solone, doveva prevedere un diverso giudizio in relazione alla presenza o meno della volontarietà²⁵⁰. Sebbene, per esempio, nella vicenda di Prometeo non sia stato compiuto alcun omicidio, si sente comunque la necessità di verificare la presenza di volontarietà nella grave azione commessa dal dio, probabilmente per capire se sia possibile giustificarne in qualche modo il comportamento.

L'analisi dei testi dei tragici del V secolo ha rilevato tre principali utilizzi della famiglia di termini legati ad ἁμαρτία, con un duplice sviluppo per il terzo ed ultimo:

1. in associazione con il genitivo il verbo ἁμαρτάνω indica il fallire un obiettivo ed è compatibile con il significato originario e più antico del termine di mancare il bersaglio;
2. in contesti di vario genere può indicare un errore di giudizio, ovvero una falsa convinzione su un dato argomento;
3. in ambito giuridico individua un reato commesso contro la legge della πόλις o la legge sacra.

249 BARRETT, *Hippolytos*, 401. Nel commento ai versi 1433–34, invece, la presenza di ἄκων viene intesa nel senso di innocently più che di unwillingly (ibidem, 413) e si richiama la vicenda di Edipo come parallelo per un'azione con esito negativo ma intenzioni opposte.

250 SCHÜTRUMPF, *Hamartia*, 147–sgg. e GAGARIN, *Drakon*. Alcune testimonianze confermano che i delitti compiuti senza premeditazione non venivano processati nell'Areopago ma in un altro tribunale chiamato Palladio (cfr per esempio Aristoph. *Fr.* 585). Cfr anche ELSE, *Poetics*, 382 n.52.

Quest'ultimo gruppo, come affermato in precedenza, comprende una sezione di particolare rilievo che conferisce particolare importanza alla volontà dell'agente nel compiere il reato di cui è destinato a macchiarsi. Tra le tre sfere emerse dall'analisi dei termini nella tragedia del V secolo, inoltre, quest'ultima è l'unica che era stata individuata anche nella commedia e che, come la precedente, assume particolare valore alla luce delle teorie etiche di Platone ed Aristotele.

IV

1. L'errore e la colpevolezza: ἄμαρτία nel pensiero di Gorgia

Il sofista di Leontini offre un approfondimento di particolare interesse sull'evoluzione del termine ἄμαρτία nella lingua greca. In particolare i due scritti interamente conservati, che costituiscono due fondamentali testimonianze dirette della capacità retorica di Gorgia, l'*Encomio di Elena* e l'*Apologia di Palamede*, forniscono numerosi spunti di riflessione sul tema.

Il frammento 11, noto con il titolo di *Encomio di Elena*, presenta fin dalle prime righe un riferimento al concetto di errore e alle relative implicazioni. Nell'introdurre la sua argomentazione, volta a scagionare Elena da ogni responsabilità rispetto alla guerra di Troia, Gorgia chiarisce immediatamente che caratteristica fondamentale per un λόγος deve essere la sua veridicità²⁵¹. Dunque, spiega il sofista, a qualsiasi cosa si devono tributare elogi se risulti meritevole, biasimi qualora non lo sia; infatti ἴση γὰρ ἄμαρτία καὶ ἄμαθία μέμφεσθαι τε τὰ ἐπαινετὰ καὶ ἐπαινεῖν τὰ μωμητὰ (*Hel.* §1, 5–6). Lodare chi è degno di biasimo o biasimare chi è degno di lode costituisce una ἄμαρτία ed una ἄμαθία: si tratta, dunque, di un errore e di una dimostrazione di ignoranza. In questa prima attestazione ἄμαρτία sembra avere il significato generico di sbaglio; la sua associazione con la mancanza di conoscenza, però, costituisce fin da subito un punto di particolare interesse, soprattutto per gli sviluppi della funzione del termine nel lessico di Aristotele.

Alla luce di questa prima occorrenza si consideri l'uso del termine ἀμάρτημα nel §10 dell'*Elena*:

251 Gorgias *Hel.* §1, 1–2: Κόσμος πόλει μὲν εὐανδρία, σώματι δὲ κάλλος, ψυχῇ δὲ σοφία, πράγματι δὲ ἀρετή, λόγῳ δὲ ἀλήθεια.

αἱ γὰρ ἔνθεοι διὰ λόγων ἐπωδαὶ ἐπαγωγοὶ ἡδονῆς,
ἀπαγωγοὶ λύπης γίνονται· συγγινομένη γὰρ τῇ δόξῃ
τῆς ψυχῆς ἡ δύναμις τῆς ἐπωδῆς ἔθελξε καὶ ἔπεισε καὶ
μετέστησεν αὐτὴν γοητείας. γοητείας δὲ καὶ μαγείας
δισσαὶ τέχναι εὗρονται, αἷ εἰσι ψυχῆς ἀμαρτήματα καὶ
δόξης ἀπατήματα.

In questo paragrafo, che tanto ha fatto discutere gli studiosi per il suo contenuto e per le conseguenti implicazioni²⁵², Gorgia indica magia e stregoneria²⁵³ come errori dell'anima (ψυχῆς ἀμαρτήματα) ed inganni dell'opinione (δόξης ἀπατήματα)²⁵⁴. Il λόγος, quello magico nel caso specifico, ma in senso più ampio ogni genere di discorso, è talmente potente, come già indicato nel precedente §8²⁵⁵, da poter gettare l'anima e l'opinione dell'uomo nella più totale confusione. Un discorso ben costruito, dunque, può ingannare ed indurre l'uomo in errore. Anche in questo caso il termine ἀμάρτημα indica genericamente un errore, uno sbaglio compiuto dall'uomo. Poiché però chi commette l'errore lo fa essendo ingannato dal λόγος, si riconosce in questo tipo di ἀμαρτία una mancanza di consapevolezza e, conseguentemente, di volontarietà. L'errore che scaturisce da un incantamento risulta in qualche modo giustificabile, poiché compiuto nel segno di un'errata convinzione, contro la quale nessun tipo di difesa sarebbe comunque stata possibile.

Di valore più generico risulta l'affermazione che si trova al §15. Dopo aver elencato tre dei motivi per cui non si può dire che Elena sia colpevole del male che è scaturito dalla sua vicenda, Gorgia arriva al quarto ed ultimo: se la Spartana ha fatto quello che ha fatto spinta dall'amore, anche in questo caso, non sarà difficile scagionarla dall'accusa mossa contro la sua presunta colpa²⁵⁶. In questo caso ἀμαρτία ha il valore generico di colpa e sembra conservare il suo originario valore di sinonimo di ἀδικία / ἀδίκημα.

252 Cfr. PADUANO, *Elena*, 94 n. 38 e DE ROMILLY, *Magic*, 3–sgg.

253 Cfr la traduzione di PADUANO, *Elena*, 79.

254 Su questa definizione si veda l'introduzione al frammento di PADUANO, *Elena*, 65–sgg.

255 Gorgias, *Hel.* §8, 51–54: λόγος δυνάστης μέγας ἐστίν, ὃς σμικροτάτῳ σώματι καὶ ἀφανεστάτῳ θεϊότατα ἔργα ἀποτελεῖ· δύναται γὰρ καὶ φόβον παῦσαι καὶ λύπην ἀφελεῖν καὶ χαρὰν ἐνεργάσασθαι καὶ ἔλεον ἐπαυξῆσαι. ταῦτα δὲ ὡς οὕτως ἔχει δεῖξω.

256 Gorgias, *Hel.* §15, 96–97: εἰ γὰρ ἔρως ἦν ὁ ταῦτα πάντα πράξας, οὐ χαλεπῶς διαφεύξεται τὴν τῆς λεγομένης γεγονέναι ἀμαρτίας αἰτίαν.

Sullo stesso piano del precedente si pone anche l'ultimo esempio di utilizzo del termine nell'*Encomio di Elena*. Nel penultimo paragrafo del discorso (§19) Gorgia conclude dicendo che εἰ δ' ἐστὶν ἀνθρώπινον νόσημα καὶ ψυχῆς ἀγνόνημα, οὐχ ὡς ἀμάρτημα μεμπτέον ἀλλ' ὡς ἀτύχημα νομιστέον (*Hel.* §19, 122–123), ponendo, dunque, in netto contrasto ἀμάρτημα ed ἀτύχημα. Secondo le parole di Gorgia, dunque, in considerazione di tutti i fattori che hanno spinto Elena ad agire nel modo in cui ha agito, il suo atto non deve essere considerato un ἀμάρτημα (ovvero una colpa, un ἀδίκημα), ma un ἀτύχημα, ovvero una disgrazia capitata a causa della cattiva sorte e comunque di agenti esterni, che dispensano Elena stessa dalla colpevolezza.

La difesa di Palamede affidata alle parole del discorso identificato con il frammento 11a (*Apologia di Palamede*) presenta una sezione piuttosto significativa, soprattutto per il rapporto con il pensiero di Socrate, così come è noto attraverso le parole di Platone e Senofonte. A partire da §25, infatti, Palamede pone la sua linea di difesa su un piano logico, volto a screditare l'accusa mossagli contro da Ulisse: essa, afferma Palamede, da un lato lo taccia di pazzia per aver tradito la Grecia, dall'altra ne riconosce l'intelligenza e l'astuzia per i crimini commessi²⁵⁷. Inoltre, aggiunge Palamede – con un ragionamento che appare del tutto parallelo a quello più volte attribuito a Socrate secondo cui οὐδεὶς ἐκὼν ἀμαρτάνει²⁵⁸ – (*Pal.* §26, 166–171):

βουλοίμην δ' ἂν παρὰ σοῦ πυθέσθαι, πότερον τοὺς σοφοὺς ἄνδρας νομίζεις ἀνοήτους ἢ φρονίμους. εἰ μὲν γὰρ ἀνοήτους, καινὸς ὁ λόγος, ἀλλ' οὐκ ἀληθής· εἰ δὲ φρονίμους, οὐ δῆπου προσήκει τοὺς γε φρονούντας ἐξαμαρτάνειν τὰς μεγίστας ἀμαρτίας καὶ μᾶλλον αἰρεῖσθαι κακὰ πρὸ παρόντων ἀγαθῶν. εἰ μὲν οὖν εἰμι σοφός, οὐχ ἤμαρτον· εἰ δ' ἤμαρτον, οὐ σοφός εἰμι.

257 Gorgias, *Pal.* §25, 157–165: κατηγορήσας δέ μου διὰ τῶν εἰρημένων λόγων δύο τὰ ἐναντιώτατα, σοφίαν καὶ μανίαν, ὥπερ οὐχ οἷον τε τὸν αὐτὸν ἄνθρωπον ἔχειν. ὅπου μὲν γὰρ με φῆς εἶναι τεχνήεντά τε καὶ δεινὸν καὶ πόριμον, σοφίαν μου κατηγορεῖς, ὅπου δὲ λέγεις ὡς προϋδίδουν τὴν Ἑλλάδα, μανίαν· μανία γὰρ ἐστὶν ἔργοις ἐπιχειρεῖν ἀδυνάτοις, ἀσυμφόροις, αἰσχροῖς, ἀφ' ὧν τοὺς μὲν φίλους βλάβει, τοὺς δ' ἐχθροὺς ὠφελήσει, τὸν δὲ αὐτοῦ βίον ἐπονείδιστον καὶ σφαλερὸν καταστήσει. καίτοι πῶς χρὴ ἀνδρὶ τοιούτῳ πιστεύειν, ὅστις τὸν αὐτὸν λόγον λέγων πρὸς τοὺς αὐτοὺς ἄνδρας περὶ τῶν αὐτῶν τὰ ἐναντιώτατα λέγει;

Si veda la traduzione di TIMPANARO CARDINI, *Sofisti*, 66.

258 Sul cosiddetto paradosso di Socrate si tornerà nel paragrafo successivo a proposito del concetto di ἀμαρτία che emerge dagli scritti di Platone. Per alcuni esempi significativi si vedano, per esempio, Plato *Prot.* 345d, *Gorg.* 509e.

οὐκοῦν δι' ἀμφότερα ἂν εἴης ψευδής.

Non si addice, perciò, alle persone savie il compiere crimini efferati (si noti il preverbio ἐξ- che precede ἀμαρτάνειν alla riga 169, che insieme con il complemento oggetto interno τὰς μεγίστας ἀμαρτίας rafforza ed esagera la natura delle colpe e la gravità del reato), mentre è sintomo di intelligenza lo scegliere sempre ciò che porta il bene maggiore²⁵⁹. Infatti, afferma Palamede, se avesse commesso un tale crimine dovrebbe essere necessariamente οὐ σοφός, mentre, se lo si ritiene σοφός, è inevitabile che sia del tutto innocente. In questo caso il verbo ἀμαρτάνω e il sostantivo ἀμαρτία indicano genericamente una colpa commessa, passibile di giudizio e senz'altro degna di condanna.

In due passi successivi, poi, Palamede dichiara che la sua vita è stata senza ombra di dubbio ἀναμάρτητος e che, per questa ragione, nessuno potrebbe muovere contro di lui, del tutto puro ed innocente, accuse che risultino vere e fondate²⁶⁰.

Infine, conclude Palamede, se dovesse essere condannato per le accuse di Ulisse, il vero crimine sarebbe compiuto da chi avesse votato per la sua condanna, poiché avrebbe giudicato ingiustamente (*Pal.* §36,):

καὶ τὴν αἰτίαν φανεράν
ἅπασιν ὑμεῖς ἔξετε τῆς ἀδικίας, οὐχ ὁ κατήγορος· ἐν
ὑμῖν γὰρ τὸ τέλος ἐνὶ τῆς δίκης. ἀμαρτία δ' οὐκ ἂν
γένοιτο μείζων ταύτης. οὐ γὰρ μόνον εἰς ἐμὲ καὶ
τοκέας τοὺς ἐμοὺς ἀμαρτήσεσθε δικάσαντες ἀδίκως,
ἀλλ' ὑμῖν αὐτοῖς δεινὸν ἄθεον ἄδικον ἄνομον ἔργον
συνεπιστήσεσθε πεποιηκότες

In quest'ultimo passaggio la vicinanza di concetto tra ἀμαρτία ed ἀδικία appare piuttosto chiara. Sebbene si riconosca una maggiore specificità tecnico-giuridica del termine ἀδικία/ἀδίκημα, l'affermazione conclusiva dell'arringa di Palamede rivela una stretta vicinanza dei due concetti ed una relativa libertà nell'uso dell'uno al posto dell'altro.

²⁵⁹ Dello stesso tenore è l'affermazione del §34, 221–223: ἅπαντα γὰρ τοῖς ἀγαθοῖς ἀνδράσι μεγάλης εὐλαβείας ἀμαρτάνειν, τὰ δὲ ἀνήκεστα τῶν ἀκεστῶν ἔτι μᾶλλον.

²⁶⁰ Gorgias, *Pal.* §29, 183–186 e §30, 190–193.

In conclusione le attestazioni dei termini della famiglia di ἁμαρτία nelle due principali testimonianze del sofista Gorgia da Leontini dimostrano una loro appartenenza alla sfera semantica della colpa per lo più in senso generico, ma anche in ambito giuridico. Si può affermare, dunque, che il sofista conferma una stretta vicinanza ed una relativa intercambiabilità tra i termini con tema ἁμαρτ- e quelli con tema ἄδικ-.

V

1. Platone e l'errore: usi di ἁμαρτία nei dialoghi

I dialoghi di Platone offrono una notevole quantità di materiale riguardo ai diversi usi del campo semantico relativo ad ἁμαρτία²⁶¹. Anche in questo caso si possono individuare diverse sfere di azione dei termini, che converrà distinguere per una maggiore chiarezza del quadro finale.

Un primo gruppo di occorrenze si trova nella *Repubblica* e nel *Politico*. I due dialoghi, in particolare il secondo, presentano un uso del verbo ἁμαρτάνω (e dei suoi composti) e del sostantivo ἁμάρτημα in relazione allo svolgimento del ragionamento filosofico tra gli interlocutori: con questi termini si evidenzia come sia stato compiuto un ragionamento fallace in merito alla materia in esame²⁶².

Un secondo tipo di accezione richiama uno degli utilizzi emerso nella commedia: l'errore relativo alle norme di una determinata τέχνη.

Relativo alla tecnica musicale è l'esempio di errore che riporta l'Ateniese nel II libro delle *Leggi* (669b8 sgg.):

ἁμαρτών τε γὰρ τις μέγιστ' ἂν
βλάπτοιο, ἦθη κακὰ φιλοφρονούμενος, χαλεπώτατόν
τε αἰσθέσθαι διὰ τὸ τοὺς ποιητὰς φαυλοτέρους εἶναι
ποιητὰς αὐτῶν τῶν Μουσῶν. οὐ γὰρ ἂν ἐκεῖναί γε
ἐξαμάρτοιέν ποτε τοσοῦτον ὥστε ῥήματα ἀνδρῶν

²⁶¹ Sul concetto di ἁμαρτία in Platone si vedano le conclusioni della SAÏD, *Faute*, 505–10. La Saïd riconosce un'evoluzione rispetto al passato nel pensiero di Platone, che imputa la responsabilità di ogni tipologia di errore ad un difetto originario dell'anima.

²⁶² Si vedano a titolo di esempio alcuni passi del *Politico* come 257b5 sgg.; 263e2 sgg.; 274e–275a; 276c; 276e; 277a3 sgg. e un passo del V libro della *Repubblica* (453c3 sgg.).

ποιήσασαι τὸ χρώμα γυναικῶν καὶ μέλος ἀποδοῦναι
(...).

L'Ateniese afferma che i poeti compiono spesso errori riguardo all'arte della musica, mentre le Muse non potrebbero mai sbagliare in questo campo. Anche in questo caso l'ἀμάρτημα rappresenta una mancata applicazione delle regole fondamentali della τέχνη.

Nel VII libro viene ribadita l'incompetenza di alcuni poeti, questa volta riguardo al contenuto dei loro scritti (801c2–4):

ποιήσας οὖν δήπου τις ποιητῆς ῥήμασιν ἢ καὶ κατὰ
μέλος τοῦτο ἡμαρτημένον, εὐχᾶς οὐκ ὀρθάς, ἡμῖν τοὺς
πολίτας περὶ τῶν μεγίστων εὐχεσθαι τάναντία
ποιήσει.

Nella frase precedente l'Ateniese afferma che i poeti non sono in grado di riconoscere ciò che è buono da ciò che non lo è e che questo avviene anche nella scelta delle parole e nel canto. Le preghiere che si trovano a formulare, dunque, non sono corrette. Ancora una volta un errore nell'applicazione di una norma, in questo caso riguardo alla giusta formulazione della preghiera, viene espresso con il verbo ἀμαρτάνω, ancora in opposizione con ciò che è corretto, ὀρθός²⁶³.

I due passi delle *Leggi*, trattando di problemi relativi all'ambito musicale e letterario, non sono molto distanti dai versi delle *Rane* e delle *Nuvole* nei quali era stata precedentemente riscontrato un utilizzo simile di ἀμαρτία.

Nel *Politico* lo Straniero di Elea, dialogando con il giovane Socrate sulla natura dell'uomo politico si chiede (296c4–6):

ΞΕ. Τί δὲ ἡμῖν δὴ τὸ παρὰ τὴν πολιτικὴν τέχνην
ἀμάρτημα λεγόμενόν ἐστιν; ἄρ' οὐ τὸ αἰσχρὸν καὶ [τὸ]
κακὸν καὶ ἄδικον;
ΝΕ. ΣΩ. Παντάπασί γε.

L'affermazione dello Straniero segue un altro esempio che era servito, poche righe prima, a dimostrare come i medici in possesso della τέχνη abbiano il potere di costringere i propri assistiti ad accettare cure che siano contrarie alle prescrizioni,

²⁶³ Per la costruzione del verbo cfr SCHÖPSDAU, *Nomoi*, 541.

purché esse mirino al bene del paziente, e che questo loro modo di agire non si può definire un ἁμαρτήμα παρὰ τὴν τέχνην (296b5–3). In entrambi i casi il filosofo intende indicare con ἁμαρτήμα un atto che sia in totale contrasto con i principi fondamentali di una pratica, che in questo caso consiste nella politica stessa²⁶⁴.

Un errore simile a quest'ultimo è quello compiuto dai legislatori, che, come afferma Socrate nella *Repubblica* (339c1–3), non sono infallibili, ma al contrario compiono spesso errori nel difficile compito di dare forma alle costituzioni²⁶⁵. In questo caso l'errore è compiuto nei confronti della τέχνη πολιτική.

Un terzo gruppo di significati si avvicina ad un aspetto già emerso nella tragedia: l'errore di giudizio. Un passo della *Repubblica* e uno dell'*Apologia* confermano l'uso di ἁμαρτάνω per indicare la falsa opinione riguardo ad un preciso ambito.

Nel primo libro della *Repubblica* Socrate, narrando il dialogo avuto con Polemarco sulla natura della giustizia, dice di aver così parlato al suo interlocutore (334c6 sgg.):

ΣΩ. Ἄρ' οὖν οὐχ ἁμαρτάνουσιν οἱ ἄνθρωποι περὶ τοῦτο,
ὥστε δοκεῖν αὐτοῖς πολλοὺς μὲν χρηστοὺς εἶναι μὴ
ὄντας, πολλοὺς δὲ τούναντίον;
ΠΟ. Ἅμαρτάνουσιν.

Il verbo ἁμαρτάνω seguito da complemento di argomento (περὶ τοῦτο) indica un errore riguardo ad una convinzione ovvero l'ingannarsi su una determinata opinione, in questo caso sul valore degli uomini.

Nell'*Apologia*, invece, Socrate descrive l'atteggiamento di ogni Ateniese, che nella propria arte specifica ritiene di essere il più sapiente degli uomini. Dopo aver parlato dei poeti, che credono di conoscere molte cose ma in realtà sono piuttosto ignoranti, Socrate narra di come anche gli artigiani incorrano nel medesimo ἁμαρτήμα²⁶⁶.

264 GIORGINI, *Politico*, 309 n. 244: «i tre aggettivi sostantivati rendono perfettamente l'onnicomprendività dell'arte politica. L'errore contro l'arte politica, infatti, infrange tutto ciò che è corretto nella dimensione religiosa (è «turpe», *aischron*), etica (è «cattivo», *kakon*), e giuridica (è «ingiusto», *adikon*)».

265 Plato, *Resp.* 339c1–3: Πότερον δὲ ἀναμαρτητοὶ εἰσιν οἱ ἄρχοντες ἐν ταῖς πόλεσιν ἐκάσταις ἢ οἷοί τι καὶ ἁμαρτεῖν; Πάντως που, ἔφη, οἷοί τι καὶ ἁμαρτεῖν.

266 Plato, *Ap.* 22d4–e1: ἀλλ', ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, ταῦτόν μοι ἔδοξαν ἔχειν ἁμαρτήμα ὅπερ καὶ οἱ ποιηταὶ καὶ οἱ ἀγαθοὶ δημιουργοί – διὰ τὸ τὴν τέχνην καλῶς ἐξεργάζεσθαι ἕκαστος ἡξίου καὶ τὰλλα τὰ μέγιστα σοφώτατος εἶναι – καὶ αὐτῶν αὕτη ἡ πλημμέλεια ἐκείνην τὴν σοφίαν ἀποκρύπτειν.

2. Colpe morali e giuridiche: ἀμαρτάνω ed ἐξαμαρτάνω.

Eccettuati i pochi passi precedentemente riportati, in cui l'ἀμαρτία assume significati di vario genere, la parte più cospicua delle occorrenze in Platone riguarda la sfera della trasgressione della legge e in generale della colpa etico-morale.

Quest'ultimo gruppo di citazioni può essere a sua volta suddiviso in tre ulteriori sottogruppi in base alla sfera di influenza e alle caratteristiche del fenomeno. In tutti i casi, comunque, il sostantivo o il verbo possono essere considerati senz'altro sinonimi di ἀδίκημα/ἀδικία.

In numerosi passi il participio di ἀμαρτάνω o ἐξαμαρτάνω indica genericamente chi si è macchiato di un reato di fronte alla legge o di fronte agli dei, mentre ἀμάρτημα o ἀμαρτία si riferiscono al reato stesso. Un esempio molto noto di questa accezione si trova nelle pagine conclusive del *Gorgia*, con la spiegazione del mito del giudizio delle anime dopo la morte. Nel considerare i vantaggi e gli svantaggi della pena inflitta dal giudice delle anime, Socrate afferma che ci sono differenze tra le pene inflitte alle anime degli uomini che si sono macchiati dei crimini più gravi e quelle patite, invece, da chi ha commesso reati di minor conto (525b6 sgg.). Socrate pone οἱ ἂν ἰάσιμα ἀμαρτήματα ἀμάρτωσιν, coloro che hanno compiuto crimini rimediabili e che potranno trarre vantaggio dalla pena scontata con grandi sofferenze nell'Ade: solo in questo modo, infatti, è possibile ἀδικίας ἀπαλλάττεσθαι, essere liberato dal crimine. Fin da questa prima fase è possibile verificare come ἀμάρτημα ed ἀδικία siano considerati sinonimi. In contrapposizione a questa schiera di anime si pongono quelle macchiate di delitti imperdonabili, οἱ δ' ἂν τὰ ἔσχατα ἀδικήσωσι, che non potranno trarre alcun vantaggio dalla pena a causa della gravità delle loro azioni e che, tuttavia, per le loro colpe, διὰ τὰς ἀμαρτίας, patiranno τὰ μέγιστα καὶ ὀδυνηρότατα καὶ φοβερότατα πάθη. Anche in questo caso il verbo ἀδικέω e il sostantivo ἀμαρτία indicano la medesima cosa. I termini non hanno una particolare accezione oltre a quella generica di colpa, ma, per stabilirne la gravità, devono essere accompagnati da ulteriori elementi come gli aggettivi ἰάσιμος e ἔσχατος.

Ancora sul destino delle anime dopo la morte è un passo del *Fedone* in cui Socrate descrive la punizione prevista per coloro che sono senza rimedio (ἀνιάτως ἔχειν) διὰ τὰ μέγεθ' ὧν ἀμαρτημάτων, per la gravità delle colpe commesse (113e2-7): costoro

trascorreranno l'eternità nel Tartaro senza la possibilità di farne ritorno.

Il mito di Er, narrato nel X libro della *Repubblica* (615d6–e4), ribadisce quanto già descritto nel *Filebo* :

(...) σχεδόν τι αὐτῶν
τοὺς πλείστους τυράννους· ἦσαν δὲ καὶ ἰδιῶταί τινες
τῶν μεγάλα ἡμαρτηκότων – οὓς οἰομένους ἤδη
ἀναβήσεσθαι οὐκ ἐδέχετο τὸ στόμιον, ἀλλ' ἐμυκάτο
ὅποτε τις τῶν οὕτως ἀνιάτως ἐχόντων εἰς πονηρίαν ἢ
μὴ ἱκανῶς δεδωκὼς δίκην ἐπιχειροῖ ἀνιέναι.

Coloro che hanno commesso gravi colpe (οἱ μεγάλα ἡμαρτηκότες) sono considerati inguaribili (οἱ οὕτως ἀνιάτως ἔχοντες) come nel passo del *Filebo* e come nell'altro caso non hanno la possibilità di risalire dal Tartaro.

Nel XII libro delle *Leggi*, infine, si sottolinea la necessità di vivere quanto più possibile rettamente cosicché, una volta morto, l'uomo possa essere ἀτιμώρητος κακῶν ἀμαρτημάτων, non punito per gravi colpe (959c1–2).

Numerosi sono anche i passi in cui l'ἀμαρτία viene commessa contro gli dei e le leggi divine. Nell'*Eutifrone* Socrate racconta al personaggio che dà il nome al dialogo di aver sempre creduto di conoscere bene tutto ciò che riguardasse le divinità, ma che dovrà diventare suo scolaro poiché Meleto lo accusa di περὶ τῶν θεῶν ἐξαμαρτάνειν (5a8). Poche righe dopo Eutifrone afferma di ritenere ὅσιον (questo infatti è l'argomento dell'intero dialogo) τῷ ἀδικοῦντι ἢ περὶ φόνους ἢ περὶ ἱερῶν κλοπᾶς ἢ τι ἄλλο τῶν τοιούτων ἐξαμαρτάνοντι ἐπεξίεναι, intentare una causa contro chi si rende colpevole di omicidio o di furto di oggetti sacri o contro chi commette un qualche altro reato di questi (5d9–10). Anche in questo caso il verbo ἐξαμαρτάνω indica l'essere colpevole di un qualche reato e viene utilizzato come sinonimo di ἀδικέω.

Ancora con il verbo ἀμαρτάνω Socrate si riferisce al primo dei due discorsi pronunciati nel *Fedro* (242c2 sgg.):

ΣΩ. Ἦνίκ' ἔμελλον, ὦγαθέ, τὸν ποταμὸν διαβαίνειν, τὸ δαιμόνιον τε καὶ τὸ εἰωθὸς σημείον μοι γίγνεσθαι ἐγένετο – αἰεὶ δέ με ἐπίσχει ὁ ἄν μέλλω πράττειν – καὶ τίνα φωνήν ἔδοξα αὐτόθεν ἀκοῦσαι, ἢ με οὐκ ἔᾶ ἀπιέναι πρὶν ἂν ἀφοσιώσωμαι, ὥς δή τι ἡμαρτηκότα εἰς

τὸ θεῖον.

Per rimediare, poiché dice di essersi reso conto della colpa (νῦν δ' ἥσθημαι τὸ ἀμάρτημα -242d2-), Socrate dice di conoscere un καθαρός ἀρχαῖος per coloro che si sono macchiati di colpe simili (τοῖς ἀμαρτάωουσιν περὶ μυθολογίαν) che Omero non conosceva ma Stesicoro sì: la palinodia (243a3–5).

Ancora contro gli dei è un reato di cui si fa cenno nella *Repubblica* riguardo all'età in cui per un uomo è lecito procreare (461a3–6):

Οὐκοῦν ἔαντε πρεσβύτερος τούτων ἔαντε νεώτερος
τῶν εἰς τὸ κοινὸν γεννήσεων ἄψηται, οὔτε ὅσιον οὔτε
δίκαιον φήσομεν τὸ ἀμάρτημα, ὥς παῖδα φυτεύοντος τῇ
πόλει, ὅς, ἂν λάθῃ, γεννήσεται οὐχ ὑπὸ θυσιῶν οὐδ'
ὑπὸ εὐχῶν φύς (...).

L'ἀμάρτημα in questione ha una duplice valenza poiché è contro la legge divina (οὔτε ὅσιον) e contro quella della πόλις (οὔτε δίκαιον). In questa occasione Platone ha ritenuto necessario evidenziare la duplice portata della colpa, rivelando la consuetudine di distinguere tra reati di tipo religioso e reati civili. In entrambi i casi il sostantivo ἀμάρτημα indica genericamente la colpa, il reato per cui un uomo può essere perseguito secondo la legge sacra o quella della πόλις.

3. Socrate, Platone e l'involontarietà del male: nemo sua sponte peccat.

Una delle questioni più dibattute del pensiero di Socrate e del suo allievo Platone è quella legata ai cosiddetti paradossi di Socrate²⁶⁷. La complessità e la relativa estraneità dell'argomento dal nucleo principale della presente ricerca impongono un limite all'approfondimento; per una migliore comprensione della posizione di Aristotele, sarà utile, tuttavia, illustrare i termini della questione attraverso l'analisi di alcuni passi dei dialoghi di Platone.

Una prima indicazione sulla posizione di Socrate mediata dal pensiero di Platone si

267 Sulla natura e sul numero dei paradossi si sono confrontati numerosi studiosi, che hanno cercato di interpretare la posizione di Socrate attraverso le parole dei dialoghi di Platone. Tra i contributi più significativi che hanno in parte chiarito i termini della complessa questione si possono ricordare: CALOGERO, *Gorgias*; BAMBROUGH, *Paradox*; ALLEN, *Paradox*; GALLOP, *Paradox*; SANTAS, *Paradoxes*; SAUNDERS, *Paradoxes*; MULHERN, *Paradoxes*; LUCKHARDT, *Remorse*; KING, *Elenchus*; WEISS, *Paradox*.

rintraccia nell'*Apologia di Socrate*. Durante il suo scontro verbale con Meleto nel processo che lo vede protagonista, Socrate si riferisce in questi termini al suo presunto reato (26a1 sgg.):

(...) εἰ δὲ ἄκων
διαφθείρω, τῶν τοιούτων [καὶ ἀκουσίων] ἀμαρτημάτων
οὐ δεῦρο νόμος εἰσάγειν ἐστίν, ἀλλὰ ἰδίᾳ λαβόντα
διδάσκειν καὶ νοουθετεῖν· δῆλον γὰρ ὅτι ἐὰν μάθω,
παύσομαι ὃ γε ἄκων ποιῶ.

Socrate non intende dichiararsi colpevole dell'accusa di aver corrotto i giovani con le sue dottrine, dunque afferma che, se è vero che ciò di cui lo accusa Meleto è realmente avvenuto, egli deve aver recato danno senza volerlo, poiché non è affatto cosciente del suo reato. In questo caso la legge prevede di rieducare il cittadino colto in fallo, anziché condurlo di fronte ai giudici dell'Areopago.

Il paradosso, legato proprio alla questione della volontarietà dell'errore, trova la sua più ampia descrizione in un passo del *Protagora* (345d9–e4):

ἐγὼ γὰρ σχεδὸν τι οἶμαι τοῦτο, ὅτι οὐδεὶς τῶν (345e)
σοφῶν ἀνδρῶν ἡγείται οὐδένα ἀνθρώπων ἐκόντα
ἐξαμαρτάνειν οὐδὲ αἰσχροῦ τε καὶ κακὰ ἐκόντα
ἐργάζεσθαι, ἀλλ' εὖ ἴσασιν ὅτι πάντες οἱ τὰ αἰσχροῦ καὶ
τὰ κακὰ ποιοῦντες ἄκοντες ποιοῦσιν·

Socrate sta conducendo un'esegesi del carme *A Scopa* di Simonide (fr. 542 Page) per dare una spiegazione di una frase che il filosofo stesso aveva citato in precedenza nel dialogo²⁶⁸. Nessun saggio, dice Socrate, può pensare che un uomo sbagli volontariamente o che volontariamente compia atti turpi e malvagi: chiunque si trovi ad avere comportamenti simili è necessario che lo faccia involontariamente. Il verbo ἐξαμαρτάνω è associato alla perifrasi αἰσχροῦ τε καὶ κακὰ ἐργάζεσθαι per indicare genericamente il compiere azioni moralmente sbagliate²⁶⁹.

268 Plato, *Prot.* 339a6–b3: λέγει γὰρ πού Σιμωνίδης πρὸς Σκόπαν τὸν Κρέοντος υἱὸν τοῦ Θετταλοῦ ὅτι «ἄνδρ' ἀγαθὸν μὲν ἀλαθέως γενέσθαι χαλεπὸν, / χερσὶν τε καὶ ποσὶ καὶ νόῳ τετράγωνον, ἄνευ ψόγου / τετυγμένον».

269 La formula è ripetuta per lo più uguale nell'*Ippia Maggiore* (296b5–8): – ΣΩ. Οἱ οὖν ἐξαμαρτάνοντες καὶ κακὰ ἐργαζόμενοι τε καὶ ποιοῦντες ἄκοντες, ἄλλο τι οὔτοι, εἰ μὴ ἐδύναντο ταῦτα ποιεῖν, οὐκ ἂν ποτε ἐποίουν;

Lo stesso concetto viene applicato da Socrate a se stesso nel *Gorgia*, durante il suo dialogo con Callicle. Il filosofo, infatti, dichiara che ciò su cui lui e Callicle saranno concordi dovrà essere considerato verità e che il sofista ha il dovere di indicargli ποιόν τινα χρῆ εἶναι τὸν ἄνδρα καὶ τί ἐπιτηδεύειν καὶ μέχρι τοῦ (487e9–488a). In ogni caso, specifica Socrate, Callicle deve tenere presente che (488a2–4):

ἐγὼ γὰρ εἴ τι μὴ ὀρθῶς πράττω κατὰ τὸν βίον τὸν
ἐμαυτοῦ, εὖ ἴσθι τοῦτο ὅτι οὐχ ἐκὼν ἐξαμαρτάνω ἀλλ'
ἀμαθία τῇ ἐμῇ.

Come ogni uomo Socrate cerca di vivere la sua vita nel modo migliore per se stesso, perciò qualsiasi cosa abbia sbagliato deve averlo fatto οὐχ ἐκὼν²⁷⁰. Socrate, inoltre, adduce una motivazione ai suoi errori: ἀμαθία. L'ignoranza, dunque, si rivela come possibile motore dell'errore involontario²⁷¹.

Più avanti nello stesso dialogo Socrate ribadisce, ampliandola a tutti gli uomini, la medesima affermazione. Mentre con Callicle sta cercando di capire se sia un male maggiore il compiere ingiustizia o il subirla, il filosofo dichiara di nuovo (509e2–7):

τί οὐκ αὐτό γέ μοι
τοῦτο ἀπεκρίνω, ὦ Καλλίκλεις, πότερόν σοι δοκοῦμεν
ὀρθῶς ἀναγκασθῆναι ὁμολογεῖν ἐν τοῖς ἐμπροσθεν
λόγοις ἐγὼ τε καὶ Πῶλος ἢ οὐ, ἥνίκα ὁμολογήσαμεν
μηδένα βουλόμενον ἀδικεῖν, ἀλλ' ἄκοντας τοὺς
ἀδικοῦντας πάντας ἀδικεῖν;

270 L'intervento è simile a quello che Socrate racconta nel primo libro della *Repubblica*: attaccato da Trasimaco per il suo modo di dialogare sulla giustizia con Polemarco, il filosofo risponde (336e2–4): ὦ Θρασύμαχε, μὴ χαλεπὸς ἡμῖν ἴσθι· εἰ γὰρ τι ἐξαμαρτάνομεν ἐν τῇ τῶν λόγων σκέψει ἐγὼ τε καὶ ὄδε, εὖ ἴσθι ὅτι ἄκοντες ἀμαρτάνομεν.

271 Nel *Carmide* e nell'*Eutidemo* σοφροσύνη da un lato, σοφία dall'altro sono condizioni sufficienti a non compiere errori: (*Charm.* 171d6–8) ἀναμάρτητοι γὰρ ἂν τὸν βίον διεζῶμεν αὐτοὶ τε [καὶ] οἱ τὴν σωφροσύνην ἔχοντες καὶ οἱ ἄλλοι πάντες ὅσοι ὑφ' ἡμῶν ἤρχοντο.

(*Euth.* 280a6–8) Ἡ σοφία ἄρα πανταχοῦ εὐτυχεῖν ποιεῖ τοὺς ἀνθρώπους. οὐ γὰρ δήπου ἀμαρτάνοι γ' ἂν ποτέ τι σοφία, ἀλλ' ἀνάγκη ὀρθῶς πράττειν καὶ τυγχάνειν.

Anche nel *Teeteto* Platone ribadisce attraverso le parole di Socrate che l'ingannarsi su una determinata conoscenza porta di conseguenza all'errore (199b1–3): μὴ γὰρ ἔχειν τὴν ἐπιστήμην τούτου οἷόν τε, ἀλλ' ἐτέραν ἂντ' ἐκείνης, ὅταν θηρεύων τινὰ πού ποτ' ἐπιστήμην διαπετομένων ἂνθ' ἐτέρας ἐτέραν ἀμαρτῶν λάβῃ (...).

In questo caso il verbo ἐξαμαρτάνω è stato sostituito da ἀδικέω, che è utilizzato come suo sinonimo, senza mutamento di significato.

Un ampio passo del IX libro delle *Leggi* (860–864), invece, si occupa a fondo della questione della volontarietà dell'ingiustizia da un punto di vista prettamente giuridico, in funzione di un'adequata legislazione in materia. Nelle pagine suddette il problema è affrontato sotto vari aspetti e a lungo dibattuto: l'Ateniese propone una rieducazione per chi compie un atto che, pur essendo ispirato a giustizia, arreca danno o svantaggio, mentre la pena di morte è destinata a coloro che saranno considerati irrecuperabili (862d–e). Dopo la richiesta di Clinia di avere un'esposizione più chiara circa le differenze tra ἀδικία e βλαβή e tra azioni volontarie e involontarie, vengono individuate le cause dell'ingiustizia e del danno: ira, piacere e ignoranza (864b–c). In tutto il passo ἀμαρτάνω e ἀμάρτημα possono essere considerati sinonimi di ἀδικία e βλαβή, utilizzati forse per indicare in modo più generico un'azione che risulta scorretta.

La questione della volontarietà è sollevata da Platone per ribadire in diverse occasioni la validità del paradosso di Socrate: se è vero che ogni uomo ha come obiettivo del suo operare il bene (ovvero un vantaggio per sé che non rechi danno ad altri), chi si trovi provocare il male deve necessariamente averlo fatto involontariamente, poiché nessuno si procurerebbe volontariamente un dolore. Molti uomini, infatti, si ingannano sulla natura del bene e perseguono fini che appaiono buoni, ma che in realtà non lo sono affatto. Il giudizio negativo di Aristotele sul paradosso (ripetuto per due volte nell'*Etica Nicomachea*: 1144b17–18 e 1145b26–27) è dovuto, come suggerisce Bambrough, alla volontà dello Stagirita di riportare alla realtà delle leggi e dei reati commessi da cittadini comuni un ragionamento che Platone aveva mantenuto su un piano più strettamente filosofico ed universale²⁷². Lo stretto rapporto con la realtà che contraddistingue il metodo scientifico di Aristotele impone al filosofo di dover constatare che, in base alla sua esperienza della vita, ci sono molti uomini che agiscono male volontariamente e che, sebbene conoscano che cosa sia giusto, scelgono spontaneamente e deliberatamente il male²⁷³.

272 BAMBROUGH, *Paradox*. Ancora sul rapporto tra il paradosso ed Aristotele si veda MULHERN, *Paradoxes*.

273 Si veda in particolare la posizione di Aristotele nell'*Etica Nicomachea*, in particolare 1113b9–14 e 1114a21–25.

In ogni caso, i passi dei dialoghi citati rivelano un utilizzo interscambiabile di termini appartenenti alla famiglia di ἀδικία e a quella di ἁμαρτία. Le due parole non sembrano avere sfumature diverse, se non per il fatto che spesso ἁμάρτημα sembra avere un significato più generico ed adattabile a diversi contesti, gli stessi che anche in precedenza sono emersi dagli esempi proposti, mentre ἡ ἀδικία sembra avere un rapporto esclusivo con la sfera giuridica. La natura involontaria dell'atto non ha alcun legame con la denominazione dell'atto stesso: Socrate giudica involontaria sia ἡ ἀδικία sia ἡ ἁμαρτία, perciò definire un determinato crimine un ἁμάρτημα non implica il fatto che tale crimine sia più o meno grave di un ἀδίκημα.

In conclusione nei dialoghi di Platone sono stati individuati quattro ambiti precisi in funzione dei quali il filosofo si è servito di termini vicini ad ἁμαρτία:

1. strettamente connesso alla struttura del dialogo platonico, ἁμάρτημα è detto un errore che porta il ragionamento fuori dai giusti binari conducendo ad una conclusione sbagliata;
2. in relazione ad una qualsiasi τέχνη, ἡ ἁμάρτημα consiste nell'essersi discostati dalle regole fondamentali della τέχνη stessa;
3. ancora sul piano del ragionamento, ἁμαρτάνω può indicare un errore di giudizio su una qualche materia di interesse;
4. nella maggioranza dei casi, infine, ἁμάρτημα, ἁμαρτία, ἁμαρτάνω ed ἐξαμαρτάνω indicano una colpa morale o giuridica e sono utilizzati come sinonimi di ἀδίκημα, ἀδικία, ἀδικέω.

VI

1. Aristotele e la connotazioni di ἁμαρτία: il problema dell'errore nella Poetica e nel Corpus

Dall'analisi dei diversi scritti che hanno preceduto Aristotele è emerso un uso molteplice del concetto di errore e dei sostantivi o verbi ad esso connessi. I termini in questione si adattano a diversi ambiti e, in alcuni casi, evidenziano anche costruzioni sintattiche particolari (per esempio in associazione con il genitivo). La costante che risulta dalla precedente analisi è che il gruppo di termini non ha una particolare connotazione che lo differenzi nettamente da altre parole con significati simili (e.g.

ἀδικία). La particolarità che emerge più evidentemente è al contrario un uso generico dei significanti, che si adattano perfettamente ai diversi ambiti nei quali vengono utilizzati: essi, in ogni occasione, indicano un procedimento errato, una trasgressione dalla regola in un determinato campo di azione e possono indicare tanto l'errore tecnico quanto il reato giuridico.

Gli scritti di Aristotele offrono una panoramica per molti aspetti simile alla precedente, con l'utilizzo dei termini in ambiti analoghi a quelli precedentemente individuati. Una lettura anche superficiale dei passi della *Poetica* in cui compaiono termini della famiglia di ἄμαρτία, infatti, è sufficiente per isolare almeno tre diverse categorie di utilizzo. Mentre, però, le prime due non differiscono nel giudizio complessivo ribadito poco fa, la terza non solo appare totalmente nuova rispetto al passato, ma rivela, inoltre, una specializzazione del significato di ἄμαρτία, che, come rivelano altri scritti come l'*Etica Nicomachea*, la *Retorica* e la *Politica*, porta ad una sua netta contrapposizione rispetto all'ἀδικία.

1.1 L'errore nella τέχνη

Una prima categoria è rappresentata dai casi in cui ἄμαρτία indica un errore rispetto ad una τέχνη. Nel caso della *Poetica* Aristotele si dedica, appunto, agli errori relativi alla ποιητική τέχνη.

Il capitolo VIII della *Poetica* (1451a16–35) è dedicato all'unità del racconto. Aristotele indica quale caratteristica fondamentale del μῦθος quella di essere εἷς, unitario. Questo non accade quando il racconto riguarda tutta la vita di un solo personaggio, poiché molte e infinite cose possono accadergli e molte possono essere le sue azioni²⁷⁴: διὸ πάντες εἰκόασιν ἄμαρτάνειν ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἡρακλίδα Θησηίδα καὶ τὰ τοιαῦτα ποιήματα πεποιήκασιν (1451a19–21). I poeti che narrano le varie Eracleidi o Teseidi compiono l'errore di agire come se ad un unico personaggio corrispondesse un'unica vicenda. L'ἄμαρτία consiste dunque nel non rispettare l'unità del racconto, narrando al contrario più vicende di un solo eroe.

Anche nel capitolo XVI (1454b19–55a21), quello dedicato alla tecnica del

274 Arist. *Poet.* 1451a16–19: Μῦθος δ' ἐστὶν εἷς οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται ἐὰν περὶ ἓνα ἦ· πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῷ ἐνὶ συμβαίνει, ἐξ ὧν ἐνίων οὐδὲν ἐστὶν ἕν· οὕτως δὲ καὶ πράξεις ἑνὸς πολλαί εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πράξις.

riconoscimento, Aristotele passa in rassegna le diverse possibilità di attuare ἡ ἀναγνώρισις. In primo luogo si occupa dei casi a suo avviso ἀτεχνότεροι (1454b29), in cui ἡ ἀναγνώρισις è legata al ritrovamento di un particolare oggetto o alla presenza di un segno distintivo come, nel caso di Odisseo per esempio, una cicatrice (1454b19–30). Il secondo tipo è definito di nuovo ἀτεχνός poiché comprende le ἀναγνώρισεις πεποιημέναι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ (1454b30–31), come accade, per esempio, nella vicenda di Oreste ed Ifigenia, in cui il riconoscimento accade perchè l'eroe dice ciò che vuole il poeta e non ciò che si conviene in base al racconto (1454b34–35: ἐκεῖνος δὲ αὐτὸς λέγει ἢ βούλεται ὁ ποιητὴς ἀλλ' οὐχ ὁ μῦθος·). Anche in questo caso, spiega Aristotele, ἐγγύς τι τῆς εἰρημένης ἀμαρτίας ἐστίν (1454b35). Dunque, l'adozione di una forma di riconoscimento che non sia provocata dalla vicenda stessa ma dall'azione del poeta è un errore rispetto alla tecnica della costruzione della tragedia.

Dopo essersi occupato dei primi due elementi della tragedia, ὁ μῦθος e τὰ ἥθη, a partire dal capitolo XIX (1456a33–sgg.) Aristotele si dedica all'approfondimento sulla λέξις, lasciando l'analisi di διάνοια a chi si vuole occupare di retorica²⁷⁵. L'introduzione allo studio della λέξις propone immediatamente una distinzione tra ciò di cui Aristotele ha intenzione di trattare e ciò che invece è estraneo alla poetica. A questo secondo gruppo appartiene una parte della teoria che riguarda τὰ σχήματα τῆς λέξεως, più appropriata alla τέχνη ὑποκριτική, all'arte della recitazione (1456b9–10). Tale disciplina consiste nell'individuare con esattezza il significato delle parole e le intenzioni che esse esprimono: οἷον τί ἐντολή καὶ τί εὐχή καὶ διήγησις καὶ ἀπειλή καὶ ἐρώτησις καὶ ἀπόκρισις καὶ εἴ τι ἄλλο τοιοῦτον (1456b10–12). Aristotele afferma che la conoscenza o ignoranza di ciò non può portare alcuna critica (οὐδὲν ἐπιτίμημα) all'arte poetica, perciò decide di non occuparsene. Include tuttavia un esempio pratico per concludere la questione: τί γὰρ ἂν τις ὑπολάβοι ἡμαρτηθῆαι ἃ Πρωταγόρας ἐπιτιμᾷ, ὅτι εὐχεσθαι οἰόμενος ἐπιτάττει εἰπὼν “μῆνιν ἄειδε θεά”; (1456b14–16). Secondo Protagora, dunque, c'è un errore lessicale nelle parole di Omero, poiché egli

275 Dei sei elementi della tragedia elencati al capitolo VI (1449b21–50b20) Aristotele decide di occuparsi principalmente di tre: μῦθος, ἥθη e λέξις. Μελοποιία e ὄψις, infatti, vengono trattate solo brevemente alla fine del capitolo VI (1450b15–19): τῶν δὲ λοιπῶν ἢ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, ἢ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκείον τῆς ποιητικῆς. Διάνοια, invece, non è ritenuta una materia adatta al tipo di trattazione della Poetica e all'inizio del capitolo XIX Aristotele la indica come argomento consono ai trattati di retorica (1456a34–36): τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν διάνοιαν ἐν τοῖς περὶ ῥητορικῆς κείσθω· τοῦτο γὰρ ἴδιον μᾶλλον ἐκείνης τῆς μεθόδου.

dichiara di voler fare una preghiera, ma produce un comando. Anche in questo caso il termine che indica l'errore rispetto alla tecnica del linguaggio è il verbo ἀμαρτάνω.

Nella parte conclusiva della *Poetica*, infine, Aristotele dedica il XXV capitolo all'esegesi della poesia (1460b6–61b25), nel quale elenca le possibili critiche di fronte agli errori riscontrati nelle opere poetiche. Anche in questo ambito tutto ciò che devia dalla correttezza rispetto all'arte è definito un ἀμάρτημα, mentre l'azione del poeta che sbaglia è definita dal verbo ἀμαρτάνω.

Esempi di errori rispetto ad una τέχνη sono presenti anche altrove nell'opera di Aristotele. Nel III libro della *Retorica*, per esempio, lo Stagirita trattando dell'utilità delle metafore ricorda che è possibile commettere degli errori, come per esempio una ἐν ταῖς συλλαβαῖς ἀμαρτία (1405a31).

Riguardo alle τέχναι in generale, senza nessun riferimento specifico è un passo del VI libro dell'*Etica Nicomachea* (1140b20–24):

ὥστ' ἀνάγκη τὴν φρόνησιν ἔξιν εἶναι μετὰ
λόγου ἀληθῆ περὶ τὰ ἀνθρώπινα ἀγαθὰ πρακτικὴν.
ἀλλὰ μὴν τέχνης μὲν ἔστιν ἀρετή, φρονήσεως δ' οὐκ
ἔστιν· καὶ ἐν μὲν τέχνῃ ὁ ἐκὼν ἀμαρτάνων
αἰρετώτερος, περὶ δὲ φρόνησιν ἦττον, ὥσπερ καὶ περὶ
τὰς ἀρετάς.

Nella sezione dedicata alla definizione di φρόνησις Aristotele distingue l'oggetto della sua analisi dalla τέχνη in base al suo rapporto con ἀρετή ed afferma che nel caso della τέχνη è preferibile chi sbaglia volontariamente, poiché, aggiungiamo noi, dimostra in ogni caso una conoscenza dell'arte, pur volendo agire in modo contrario alle sue regole.

Numerosi sono, infine, i casi in cui l'ἀμαρτία è connessa all'arte della politica. Nella maggioranza dei casi l'errore è commesso dal νομοθέτης che agisce in modo sbagliato nel redigere le norme che devono regolare la costituzione dei cittadini. Si veda per esempio un passo del II libro dell'*Etica Nicomachea* in cui Aristotele afferma che sbagliano (ἀμαρτάνουσιν) i legislatori che non riescono nel loro compito di rendere buoni i cittadini (1103b3–6). Simili a questo sono anche due passi della *Politica* in cui il filosofo ribadisce che scegliere i governanti tra gli aristocratici e conferire loro troppi

privilegi a scapito del popolo è un grave ἀμάρτημα da parte dei legislatori (1237a31–35 e 1297a7–10). In determinati casi, poi, il legislatore, pur agendo correttamente e ispirandosi all’universale per creare le leggi, promulga norme che risultano contenere errori (EN 1137b13–25 e Pol. 1269a12–18). Ancora nella *Politica* si indica infine che nella costituzione perfetta le classi dirigenti devono essere ἀναμαρτῆτοι (1319a1–4). Con ἀμαρτία si indica infine l’errore della costituzione che può portare al suo fallimento (Pol. 1270a8–9), mentre le costituzioni degenerate vengono a loro volta definite ἡμαρτημέναι ο ἔξημαρτημέναι (Pol. 1275b1; 1279a20; 1289b9).

1.2 L’errore di giudizio

Una seconda categoria già presente nei tragici e in Platone riguarda l’utilizzo dei termini legati ad ἀμαρτία in relazione ad un errore di giudizio o ad una scelta sbagliata da esso generata. Nella *Poetica* è possibile isolare due passi da poter inserire in questo gruppo, nel quale invece trovano spazio numerosi esempi dall’*Etica Nicomachea*²⁷⁶.

Nel XIII capitolo della *Poetica* (1452b28–53a39), nel quale Aristotele si occupa della costituzione del racconto, nell’indicare i personaggi intorno ai quali è consigliabile costruire le vicende tragiche e il corretto andamento della trama il filosofo giudica l’opera di Euripide come corretta e in linea con le sue direttive (1453a23–26):

διὸ
καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἀμαρτάνουσιν ὅτι
τοῦτο δοῖν ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ αἱ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς
δυστυχίαν τελευτῶσιν. τοῦτο γὰρ ἐστὶν ὥσπερ εἴρηται
ὀρθόν·

Sbagliano (ἀμαρτάνουσιν), ovvero giudicano male l’arte poetica, coloro che criticano Euripide per la trama delle sue tragedie, poiché il tragediografo ha agito in modo corretto (ὀρθόν).

²⁷⁶ Un unico passo, invece, conferma lo stesso tipo di utilizzo nella *Politica* (1271b4–10): discutendo la forma di costituzione dei Laconi Aristotele afferma in primo luogo che costoro mantennero il potere finché furono in guerra, poiché una volta ottenuto un impero non furono capaci di mantenerlo non essendo esercitati a farlo. In secondo luogo commisero l’errore non meno grave del precedente (ἀμάρτημα οὐκ ἔλαττον) di considerare i beni ottenuti dalla guerra (τὰ γὰρ τὰ περιμάχητα) superiori alla virtù.

Poche pagine oltre, nel capitolo dedicato ai caratteri (XV, 1454a16–b18), Aristotele conclude l'approfondimento dichiarando che è molto frequente che il pubblico sbagli nel valutare le sensazioni che derivano dalle *performances* poetiche (1454b15–17). Anche in questo caso l'errore è segnalato dal verbo ἀμαρτάνω e consiste nel non riuscire a distinguere correttamente il tipo di αἴσθησις proprio di ogni forma poetica. Il contrasto tra ὀρθότης ed ἀμάρτημα è evidente anche in un passo del VI libro dell'*Etica Nicomachea* in cui Aristotele spiega la natura della scelta corretta e come essa si differenzi da quella sbagliata (1142a21–23/b7–9):

ἔτι ἡ ἀμαρτία ἢ περὶ τὸ καθόλου ἐν τῷ βουλευσασθαι ἢ
περὶ τὸ καθ' ἕκαστον·
(...) ἀλλ' ἐπεὶ ὁ μὲν κακῶς
βουλευόμενος ἀμαρτάνει, ὁ δ' εὖ ὀρθῶς βουλεύεται,
δηλον ὅτι ὀρθότης τις ἡ εὐβουλία ἐστίν, οὐτ' ἐπιστήμης
δὲ οὔτε δόξης·

Chi delibera male, dice Aristotele, ἀμαρτάνει, mentre chi agisce nel modo opposto ὀρθῶς βουλεύεται. Come Platone, dunque, anche Aristotele adotta l'opposizione ἀμαρτία–ὀρθότης.

Nel II libro dell'*Etica Nicomachea*, riguardo al rapporto tra ἀρετή, ἡδονή e λύπη Aristotele indica sei fattori legati all'azione della scelta e del rifiuto (1104b30–34):

τριῶν γὰρ ὄντων τῶν εἰς τὰς αἰρέσεις καὶ τριῶν
τῶν εἰς τὰς φυγὰς, καλοῦ συμφέροντος ἡδέος, καὶ
[τριῶν] τῶν ἐναντίων, αἰσχροῦ βλαβεροῦ λυπηροῦ,
περὶ ταῦτα μὲν πάντα ὁ ἀγαθὸς κατορθωτικός ἐστίν ὁ
δὲ κακὸς ἀμαρτητικός, μάλιστα δὲ περὶ τὴν ἡδονήν·

L'uomo ἀγαθός ha la prerogativa di essere κατορθωτικός e compie sempre le sue scelte secondo i tre fattori positivi, il κακός, invece, non ha la capacità di giudicare correttamente le situazioni ed è considerato, di conseguenza, ἀμαρτητικός.

Un passo piuttosto noto ancora dal II libro dell'*Etica Nicomachea* (1106b28–33) propone un'immagine che era già stata usata da Platone in un passo del *Fedone*:

ἔτι τὸ μὲν ἀμαρτάνειν πολλαχῶς ἔστιν
(τὸ γὰρ κακὸν τοῦ ἀπείρου, ὡς οἱ Πυθαγόρειοι εἵκαζον,
τὸ δ' ἀγαθὸν τοῦ πεπερασμένου), τὸ δὲ κατορθοῦν
μοναχῶς (διὸ καὶ τὸ μὲν ῥάδιον τὸ δὲ χαλεπὸν, ῥάδιον
μὲν τὸ ἀποτυχεῖν τοῦ σκοποῦ, χαλεπὸν δὲ τὸ
ἐπιτυχεῖν).

Come nel passo precedente ἀμαρτάνω è contrapposto a κατορθόω: mentre l'errare ha molte forme, l'agire correttamente ne ha una sola, perciò sbagliare è molto semplice, mentre compiere la giusta azione è molto difficile. Di fronte ad una varietà di strade da seguire, ἀμαρτάνειν significa scegliere quella sbagliata giudicandola giusta. Il passo del *Fedone* precedentemente nominato recitava proprio: οὐ γὰρ πού τις ἂν διαμάρτοι οὐδαμόσε μιᾶς ὁδοῦ οὔσης (108a3–4)²⁷⁷.

Nel VI libro dell'*Etica Nicomachea*, infine, Aristotele giudica come errata la ricerca di Socrate riguardo alla natura dell'ἀρετή (1144b17–21):

διόπερ τινές φασι
πάσας τὰς ἀρετὰς φρονήσεις εἶναι, καὶ Σωκράτης τῇ
μὲν ὀρθῶς ἐζήτει τῇ δ' ἡμάρτανεν· ὅτι μὲν γὰρ
φρονήσεις ᾤετο εἶναι πάσας τὰς ἀρετάς, ἡμάρτανεν,
ὅτι δ' οὐκ ἄνευ φρονήσεως, καλῶς ἔλεγεν.

L'affermazione di Aristotele, che rientra nel dibattito sui cosiddetti paradossi di Socrate, mostra come dal suo punto di vista Socrate in casi come quello preso in considerazione abbia commesso degli errori nel suo ragionamento (ἡμάρτανεν) considerando sullo stesso livello concetti che appartengono a sfere diverse.

1.3 L'errore dell'uomo e del personaggio

Il passo della *Poetica* che più degli altri ha da sempre suscitato interesse e che si può dire sia stato il motore dell'annoso dibattito su ἀμαρτία appartiene al già citato capitolo XIII (1452b28–53a39), rappresentandone il nucleo principale attorno al quale si snoda il ragionamento sul racconto. Il passo (1453a7–17), in effetti, mette in luce un

²⁷⁷ Come indicato da STINTON, *Hamartia*, 223 un ulteriore passo dell'*Etica Nicomachea* che esprime la medesima posizione si trova ancora nel II libro (1109a34): ἐπεὶ οὖν τοῦ μέσου τυχεῖν ἄκρως χαλεπὸν. Cfr anche SHERMAN, *Hamartia*, 180.

utilizzo del termine ἄμαρτία con sfumature del tutto nuove rispetto al passato, che sarebbero rimaste incomprensibili nel loro significato profondo senza i preziosi contributi della *Retorica* e dell'*Etica Nicomachea*.

Non si può comprendere a pieno la portata del suddetto passo se non lo si mette in relazione alla precedente definizione della commedia al capitolo V della *Poetica* (1449a32–37). Tale operazione da un lato solleva il lettore dalla difficoltà di dover relazionare il concetto di ἄμαρτία/ἁμαρτήματα alla sola tragedia, dall'altro restituisce a tale concetto la funzione di elemento fondamentale del dramma in generale, fondato sul principio della περιπέτεια²⁷⁸.

Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶν ὥσπερ εἵπομεν μίμησις
φαιλοτέρων μὲν, οὐ μὲντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ
τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόριον. τὸ γὰρ γελοῖον
ἐστὶν ἁμαρτήματι καὶ αἴσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ
φθαρτικόν, οἷον εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχροῦ
τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὁδύνης.

Senza avere la possibilità di capire esattamente che cosa sia, poiché fino a questo punto del trattato Aristotele non ne fa alcun cenno, dal passo citato possiamo apprendere che ciò che nella commedia suscita il γελοῖον e che rappresenta la natura stessa della commedia è l'ἁμαρτήματα. Si può supporre che Aristotele si stia riferendo ad un'azione compiuta dal protagonista. Caratteristica fondamentale di questa azione è di essere qualcosa di sbagliato che, però, nei confronti dell'agente deve risultare ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν²⁷⁹. La trama della commedia, dunque, si basa su un errore del protagonista che serve ad innescare la περιπέτεια. Tale errore, però, non dovrà essere troppo grave da creare situazioni dolorose per il protagonista e per il pubblico che ne segue le vicende.

²⁷⁸ Cfr Arist. *Poet.* 1450a34.

²⁷⁹ Cfr JANKO, *Poetics*, 79: «tragic error is painful and destructive for the person who errs; comedy depends on error of precisely the opposite kind, including physical defects for which people can hardly be held responsible».

Cfr anche DUPONT ROC-LALLOT, *Poétique*, 178.

L'ALBEGGIANI (*Poetica*, 73), invece, per spiegare la definizione del comico come ἁμαρτήματα punta sul significato originario del verbo ἁμαρτάνω come mancare il bersaglio o fallire in qualcosa: «per la definizione che ne vien data, il ridicolo viene pensato come qualcosa di non riuscito e di stravolto, come una finalità non raggiunta».

Una conferma del ruolo di ἄμαρτία/ἀμάρτημα nella commedia è fornita da un passo della *Retorica* in cui Aristotele critica il lavoro stesso dei commediografi (1384b9–11):

καὶ οἷς ἡ διατριβὴ ἐπὶ ταῖς τῶν
πέλας ἀμαρτίαις, οἷον χλευασταῖς καὶ κωμωδοποιοῖς·
κακολόγοι γάρ πως οὔτοι καὶ ἐξαγγελτικοί.

I comici, secondo le parole di Aristotele, sono noti per occuparsi delle ἀμαρτίαι delle persone che son loro vicine. Il passo, che riprende anche la questione del comico affrontata da Platone nel *Filebo*²⁸⁰, sottolinea da un lato il tipo di situazioni messe in scena dalla commedia, dall'altro il fatto che essa si occupasse di persone realmente esistenti.

L'ἀμαρτία della tragedia, invece, comporta conseguenze diverse per l'eroe (1453a7–17):

ἔστι δὲ
τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε
διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν
δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἀμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ
ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ
τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες. ἀνάγκη ἄρα
τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ
διπλοῦν, ὥσπερ τινὲς φασι, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς
εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τοῦναντίον ἐξ εὐτυχίας
εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἀμαρτίαν
μεγάλην ἢ οἷου εἴρηται ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος.

Il discorso si apre con l'individuazione della natura dell'eroe. La migliore tragedia, dice Aristotele, deve essere non semplice ma complessa (πεπλεγμένη) e deve rappresentare il passaggio del protagonista ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν. L'eroe, dunque, non può essere un uomo eccellente (ἐπιεικής) né un uomo malvagio²⁸¹, ma una via di mezzo tra questi due, ovvero un uomo che non si distingue particolarmente per virtù e saggezza ma che sia comunque ben stimato (ἐν μεγάλῃ δόξῃ) e prospero

²⁸⁰ Plato, *Phlb.* 47b–50e.

²⁸¹ Nel primo caso, infatti, la situazione non risulterebbe paurosa e compassionevole, come prescritto da Aristotele, ma μισγός, turpe. Nel secondo caso, invece, la vicenda raccoglierebbe i consensi del pubblico che gioirebbe nel vedere la cattiva sorte di un uomo malvagio (1452b34–38).

(ἐν...εὐτυχίᾳ)²⁸² e che passi dalla buona alla cattiva sorte non διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν ma δι' ἁμαρτίαν τινά.

Ἀμαρτία indica un comportamento sbagliato ma si differenzia da condizioni moralmente riprovevoli quali κακία e μοχθηρία. Poiché, inoltre, la soluzione del dramma deve risultare massimamente dolorosa, l'azione che porta alla disgrazia dell'eroe deve essere μεγάλη. L'indicazione della gravità di ἁμαρτία suggerisce una sorta di scala di valore che comprende errori più o meno gravi²⁸³.

Le informazioni fornite esplicitamente da Aristotele riguardano, quindi:

1. la natura del protagonista della tragedia, che deve essere un uomo di buona reputazione con una vita prospera e felice;
2. la natura dell'atto che innesca l'azione tragica, ovvero un errore o una colpa del protagonista che porterà alla sua rovina, ma che non deve corrispondere a totale κακία o μοχθηρία;
3. l'andamento della trama della tragedia, che deve rappresentare il passaggio di un personaggio con le caratteristiche individuate dalla buona alla cattiva sorte;
4. la preferenza per il protagonista unico (ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν).

Perché l'esposizione della sua teoria risulti più chiara al fruitore, Aristotele include alcuni esempi che possano aiutare ad individuare meglio la figura del protagonista ideale. Egli infatti indica Edipo e Tieste come possibili personaggi rispondenti al canone stabilito e in un passo immediatamente successivo suggerisce di nuovo di

282 Si può ipotizzare che Aristotele stia qui definendo quel tipo di uomo che deve essere rappresentato nella tragedia e che altrove nella *Poetica* era stato definito σπουδαῖος (1448a1-2; 1448a25-28). Si ricordi anche un passo del X libro della *Repubblica* di Platone, in cui il filosofo descrive le conseguenze che nascono dalla partecipazione agli spettacoli teatrali: lo spettatore, dice Platone, è coinvolto nelle sofferenze del protagonista e non trova vergognoso il fatto che un uomo che dice di essere buono si lamenti a sproposito (606b1-3: ἄτε ἄλλότρια πάθη θεωροῦν καὶ ἑαυτῷ οὐδὲν αἰσχρὸν ὄν εἰ ἄλλος ἀνὴρ ἀγαθὸς φάσκων εἶναι ἀκαίρως πενθεῖ).

283 Cfr ALBEGGIANI, *Poetica*, 91: «L'ἁμαρτία è difetto intellettuale più che morale, tuttavia, in quanto negligenza, cecità, sfiora il campo morale.

Si veda anche il commento di JANKO, *Poetics*, 103: «the mistake that causes the disaster should not be too trivial, because the ensuing calamity would seem too great to ensure the logical connexions between the incidents of the plot».

Si veda infine la spiegazione di DUPONT ROC-LALLOT, *Poétique*, 244-45: secondo i due commentatori non è possibile fornire una definizione univoca di ἁμαρτία, ma ritengono di poter conferire al termine una funzione essenziale nel processo della catarsi.

GUDEMAN, *Poetik*, 241-42 si interessa alla questione di ἁμαρτία, definendola un *sittlich Delikt*.

occuparsi di personaggi appartenenti a poche famiglie come quelle di Alcmeone, Oreste, Meleagro, Telefo e ancora una volta Edipo e Tieste (1453a20–22).

La difficoltà riscontrata nella comprensione profonda del termine ἄμαρτία ha spinto la maggioranza dei commentatori a cercare una risposta in altri scritti di Aristotele che trovasse poi conferma nelle trame delle tragedie e dei miti – qualora il dramma sia andato perduto – che hanno come protagonisti i personaggi nominati dallo Stagirita nella *Poetica*. Mentre, però, la prima indagine appare legittima e necessaria, la seconda non solo non sembra giustificata dal contesto della *Poetica* (laddove, infatti, Aristotele vuole alludere ad una tragedia in particolare la cita con il titolo e, in alcuni casi, il nome dell'autore²⁸⁴), ma appare addirittura fuorviante rispetto alla teoria che Aristotele intende proporre²⁸⁵.

La questione principale che i commentatori hanno in vario modo cercato di sciogliere consiste, per lo più, nel rapporto di ἄμαρτία con il concetto di colpa: ciò che finora si è cercato di stabilire non è stato tanto la funzione tecnica del termine, ma il suo significato in relazione al personaggio e alla sua coscienza. Alla fine dell'Ottocento Butcher sostiene che con il termine ἄμαρτία/ἁμάρτημα Aristotele abbia voluto indicare un errore dovuto ad una conoscenza inadeguata di determinate circostanze, che l'agente avrebbe però dovuto conoscere²⁸⁶. Il risultato di questa ignoranza, dunque, si sarebbe potuto evitare e risulta perciò moralmente passibile di colpa. Una posizione simile è sostenuta da Pack, che riconosce nell'ἁμάρτημα le buone intenzioni dell'agente e la differenza da ἀδίκημα (in cui sono presenti κακία e μοχθηρία), ritenendo, però, che il disastro finale fosse in qualche modo prevedibile ed evitabile²⁸⁷. L'agente, perciò, riconosce la sua colpa, ovvero il risultato della sua azione, ma non ne

284 Cfr, a titolo di esempio, 1453b31–34; 1453a1–sgg; 1454a30–sgg. ecc.

Il saggio della SAÏD, *Faute*, è invece totalmente incentrato sullo studio della responsabilità della colpa nella tragedia del V secolo. Partendo dalla constatazione che Aristotele cita molti titoli di tragedie a sostegno delle sue teorie, la studiosa ritiene che si debba partire proprio dallo studio di tali componimenti per comprendere la *Poetica* e in particolare il concetto di errore tragico.

285 Si veda per esempio come BREMER, *Hamartia*, alla fine della sua lunga indagine sulle diverse funzioni di ἄμαρτία nella lingua greca e in Aristotele, finisca per constatare che nemmeno una delle tragedie a noi note propone una trama che risponda completamente a quella suggerita da Aristotele.

286 BUTCHER, *Poetry*, 302–333.

287 PACK, *Guilt*.

sente la responsabilità²⁸⁸. Entrambi gli studiosi basano la propria teoria sull'analisi in parallelo della *Poetica* e delle vicende di Edipo nell'*Edipo Re* di Sofocle.

Ancora più netto nel conferire importanza alla tragedia del V secolo per la comprensione della *Poetica* è Harsh, che esclude totalmente il carattere normativo dello scritto di Aristotele considerandolo, al contrario, un testo di commento alla tragedia di Sofocle ed Euripide²⁸⁹. Harsh ritiene, quindi, non solo plausibile, ma addirittura necessario partire dall'analisi delle tragedie dei due autori per comprendere il significato dello scritto di Aristotele²⁹⁰. La conclusione a cui giunge lo studioso attraverso il suo metodo vede ἄμαρτία come un termine utilizzato per esprimere un certo grado di colpevolezza negli atti compiuti dall'eroe, che nel complesso è comunque un personaggio buono, sebbene sia di fatto colpevole della sua caduta e almeno in parte responsabile di essa. Ἀμαρτία, inoltre, è considerata una qualità morale più che l'atto in sé, poiché, ritiene Harsh, solo una qualità morale può contrastarne un'altra, la bontà in questo caso. Anche Dyer conferisce ad ἄμαρτία un certo grado di colpevolezza, traducendo il termine con l'inglese *fault* e mettendolo in contrasto con ἀμάρτημα, che diventerebbe invece un semplice *error/mistake*²⁹¹.

Nel 1912 Van Braam propone una nuova interpretazione di ἄμαρτία a partire

288 PACK, *Fate*. Della responsabilità dell'agente si occuperà in modo più specifico ADKINS, *Responsibility* una trentina di anni dopo PACK, con un saggio che mette in luce tale aspetto a partire dalla società omerica. Fino al V secolo, ritiene lo studioso, il concetto di responsabilità è legato a quello di ἀγαθία: gli eroi omerici non si ritengono responsabili delle azioni, ma conferiscono maggiore importanza al risultato dell'atto in sé. L'eroe omerico, sostanzialmente, non deve incorrere in atteggiamenti che non si addicano ad un uomo del suo rango, ma allo stesso tempo è autorizzato a compierne altri proprio in virtù dello stesso. La bontà e la cattiveria o la vergogna sono tutte qualità applicate alla sfera di particolari virtù, che Adkins chiama competitive. Con Aristotele, invece, si riscontra l'incedere di virtù cosiddette cooperative, che si contrappongono alle precedenti e progressivamente le sostituiscono conferendo all'agente un diverso grado di responsabilità dovuto ad una diversa percezione del rapporto con la comunità.

289 HARSH, *Ἀμαρτία*.

290 Al contrario di quanto espresso da Harsh nel suo contributo, gli elementi che fanno della *Poetica* un trattato normativo sono, a nostro avviso, piuttosto evidenti. L'esempio più manifesto è il procedere stesso dell'argomentazione: Aristotele si basa senza dubbio sulla descrizione di tragedie esistenti, ma esse sono utilizzate come esempi per rinforzare la chiarezza dell'argomentazione. In alcuni casi, inoltre, come nel XIII capitolo, senza alcun riferimento (e spesso in netto contrasto) a tragedie esistenti Aristotele parla di una cosiddetta καλλίστη τραγωδία, che può essere ottenuta solo in base alla sue indicazioni. Il fine della *Poetica* appare piuttosto chiaramente essere quello di proporre, anche alla luce della letteratura precedente e contemporanea, un modello ideale di tragedia.

291 DYER, *Hamartia*.

dall'analisi dell'*Etica Nicomachea*, anziché dalla tragedia²⁹². L'errore, in netto contrasto con la κακία, diventa un *error of judgment*, del quale si esalta la natura umana. Anche nell'ottica di Van Braam, però, l'eroe è l'agente, la causa della sua stessa rovina, che, a sua volta, è una naturale conseguenza delle azioni umane.

Il problema dell'ignoranza e della volontarietà sono, invece, alla base dei ragionamenti di Else, Glanville, Adkins, Dawe, Bremer, Golden e Schütrumpf, che sulla base dell'analisi di alcuni passi dell'*Etica Nicomachea* riducono l'ἄμαρτία alla mancata conoscenza di alcune premesse, che avrebbero invece permesso di evitare l'errore²⁹³. L'eroe è in generale un personaggio positivo e l'involontarietà dell'atto, garantita dalla comprovata ἄγνοια, è la condizione grazie alla quale può essere perdonato e compatito.

C'è, infine, un filone di studi che ritiene di dover conferire ad ἄμαρτία una molteplicità di significati, che comprendano, in particolare, sia la colpevolezza dell'agente e il

292 VAN BRAAM, *Ἀμαρτία*.

293 ELSE, *Poetics*, 384–sgg.; GLANVILLE, *Error*; ADKINS, *Tragedy*; DAWE, *Hamartia*; BREMER, *Hamartia*; GOLDEN, *Hamartia*; SCHÜTRUMPF, *Hamartia*.

Nel suo commento della *Poetica* Else ritiene di dover riportare la discussione su ἄμαρτία all'interno dello scritto, poiché il range di significati al di fuori di essa è talmente vasto che non si può ottenere un'interpretazione univoca attraverso un simile procedimento. Else ritiene, invece, che l'ἄμαρτία della *Poetica* sia definita da due parametri che ricorrono nel testo: in primo luogo poiché in connessione e contrapposizione all'ἄμαρτία si trova l'ἀναγνώρισις, che è un passaggio da una mancata conoscenza ad una piena consapevolezza, l'ἄμαρτία deve rappresentare lo stato di ἄγνοια del personaggio tragico che provoca la sua disgrazia. In secondo luogo poiché nell'*Etica Nicomachea* e nella *Retorica* Aristotele assegna all'ἄμαρτία il beneficio dell'involontarietà, che è anche la condicio sine qua non si genera la pietà, anche nella *Poetica* l'ἄμαρτία deve conservare tale prerogativa. Infine, Else ritiene che se Aristotele decide di parlare di ἄμαρτία nella sezione in cui si occupa di descrivere e teorizzare la costruzione della trama complessa, il termine deve necessariamente rappresentare un elemento funzionale a tale tipo di trama (*Poetics*, 379).

La Glanville mette in contrasto la visione di Aristotele, che deriva dall'analisi della *Poetica* e dell'*Etica Nicomachea*, con la prassi degli autori di tragedia del V secolo, che al contrario di quanto suggerisce Aristotele preferivano rappresentare atti compiuti nella completa consapevolezza (per esempio l'infanticidio di Medea). La differenza dalla tragedia è messa in evidenza anche da Adkins, che riprende il lessico utilizzato in *Merit and Responsibility* per sottolineare come l'ἄμαρτία di Aristotele si differenzi da quella dei tragici perché basata sulla trasgressione di virtù cooperative anziché competitive (cfr n. 48).

Dawe, invece, non nega un collegamento con la tragedia del V–IV secolo, ma riconosce, anzi, una connessione tra il concetto di ἄμαρτία e quello di ἄτη così come appare nelle tragedie conosciute. Tale connessione è confermata dalla consuetudine degli antichi commentatori e lessicografi di servirsi di ἄμαρτία per spiegare il significato di ἄτη. Sullo stesso problema si soffermano anche Bremer e Golden, con risultati opposti. Mentre infatti Bremer, in seguito ad una approfondita analisi delle tragedie principali del V secolo, giunge a conclusioni simili a quelle di Dawe, Golden (attenendosi alle conclusioni di Hey, *Hamartia*) rifiuta qualsiasi contatto tra ἄμαρτία ed ἄτη.

giudizio morale sulla stessa sia il semplice errore di giudizio involontario. Di particolare importanza in questo senso è il contributo di Stinton, seguito nel tempo da quelli di Moles e Martina²⁹⁴. La Sherman, invece, riconosce nell'uso del termine da parte di Aristotele un *range* molto ampio di significati, dal quale però resta esclusa la colpa morale²⁹⁵. Nella sua visione l'errore tragico mette in luce la fragilità della vita onesta, della quale è un impedimento, il cui agente ne è la causa stessa. Nella *Poetica*, inoltre, sebbene manchi una definizione tecnica del termine, i personaggi descritti da Aristotele sono, secondo la studiosa, figure ideali che mirano a ricordare la fallibilità umana.

Come già accennato in precedenza, alcuni passi dell'*Etica Nicomachea*, della *Politica* e della *Retorica* aiutano nella comprensione del significato di ἡμάρτημα/ἡμάρτια nella *Poetica*. Tra i moltissimi in cui viene utilizzato il termine nelle sue varie forme, si possono isolare 11 passi che più degli altri forniscono una panoramica coerente sulla questione. Molti di questi sono stati presi in considerazione anche dalla maggioranza degli studiosi che si sono occupati del problema e che sono stati elencati poc'anzi.

All'inizio del III libro dell'*Etica Nicomachea* Aristotele dichiara di volersi occupare del problema delle azioni volontarie ed involontarie, riprendendo una questione che aveva avuto ampio respiro anche nell'*Etica Eudemia* (in particolare da 1223a21 a 1225a33). Il ruolo dell'ἄγνοια risulta fin da subito di fondamentale importanza. Tutto ciò che sussiste a causa dell'ignoranza, δι' ἄγνοιαν, afferma Aristotele (1110b18–sgg.), è non volontario (οὐχ ἐκούσιον), ma solo ciò che provoca dolore (ἐπίλυπον) e pone in uno stato di pentimento e rimorso (ἐν μεταμελείᾳ) si può definire totalmente involontario (ἀκούσιον). In entrambi i casi, comunque, ciò che si produce a causa di ἄγνοια è definito ἡμάρτια. In base a quanto affermato si può dedurre che esista un'ἡμάρτια completamente giustificabile, seguita da rimorso e pentimento, e un'ἡμάρτια peggiore

294 STINTON, *Hamartia*; MOLES, *Notes*; MARTINA, *Poetica*.

295 SHERMAN, *Hamartia*.

che rende chi la compie ἄδικος e κακός (1110b28–30)²⁹⁶:

ἀγνοεῖ μὲν οὖν πᾶς ὁ μοχθηρὸς ἃ δεῖ πράττειν καὶ ὧν
ἀφεκτέον, καὶ διὰ τὴν τοιαύτην ἁμαρτίαν ἄδικοι καὶ
ὅλως κακοὶ γίνονται.

Nel IV libro, invece, i κακοποιοὶ sono contrapposti agli ἡμαρτημένοι (1125a17–19):

ὁ δ' ἐλλείπων μικρόψυχος, ὁ δ'
ὑπερβάλλον χαῦνος. οὐ κακοὶ μὲν οὖν δοκοῦσιν εἶναι
οὐδ' οὗτοι (οὐ γὰρ κακοποιοὶ εἰσιν), ἡμαρτημένοι δέ.

Aristotele, trattando singolarmente le diverse virtù, afferma che i χαῦνοι, i fanfaroni, non devono essere ritenuti κακοὶ poiché non compiono azioni malvagie, ma si limitano ad ἁμαρτάνειν.

Una contrapposizione simile si trova in un passo del V libro, fondamentale per la comprensione di ἁμαρτία in Aristotele, poiché ne fornisce una vera e propria definizione (1135b16–22):

ὅταν μὲν οὖν
παραλόγως ἢ βλάβῃ γένηται, ἀτύχημα· ὅταν δὲ μὴ
παραλόγως, ἄνευ δὲ κακίας, ἁμαρτημα (ἁμαρτάνει μὲν
γὰρ ὅταν ἢ ἀρχὴ ἐν αὐτῷ ἢ τῆς αἰτίας, ἀτυχεῖ δ' ὅταν
ἔξωθεν)· ὅταν δὲ εἰδῶς μὲν μὴ προβουλεύσας δέ,
ἀδίκημα, οἷον ὅσα τε διὰ θυμὸν καὶ ἄλλα πάθη, ὅσα
ἀναγκαῖα ἢ φυσικὰ συμβαίνει τοῖς ἀνθρώποις· ταῦτα
γὰρ βλάπτοντες καὶ ἁμαρτάνοντες ἀδικοῦσι μὲν, καὶ
ἀδικήματά ἐστιν, οὐ μέντοι πῶ ἄδικοι διὰ ταῦτα οὐδὲ
πονηροί· οὐ γὰρ διὰ μοχθηρίαν ἢ βλάβῃ· ὅταν δ' ἐκ
προαιρέσεως, ἄδικος καὶ μοχθηρός.

Ἀμαρτημα viene definito in contrasto con ἀδίκημα ed ἀτύχημα fornendo un

²⁹⁶ Cfr anche EN 1111a33–b3. Per il passo citato si veda l'analisi di BREMER, *Hamartia*, 16–18. Bremer in prim luogo elenca le quattro forme di azione descritte da Aristotele nel terzo libro della *Poetica*: a) un atto dannoso (*a harmful deed*) compiuto per l'intervento di forze fisiche estranee all'agente; b) un atto dannoso compiuto δι' ἄγνοιαν; c) un atto dannoso compiuto quando l'agente è ἀγνοῶν; d) un atto dannoso compiuto per scelta deliberata. Bremer riconosce solo b) e c) come possibili spiegazioni dell'ἁμαρτία della *Poetica* e in particolare il punto c). Sullo stesso passo si vedano anche i commenti di GLANVILLE, *Error*, 48–9; ADKINS, *Tragedy*, 82; STINTON, *Hamartia*, 223, 227–230; SCHÜTRUMPF, *Hamartia*, 142–147; SHERMAN, *Hamartia*, 178, 184–5, 188.

parametro inequivocabile per la comprensione del termine. In questo passo dell'*Etica* Aristotele illustra le diverse nature che può assumere il danno (ἡ βλάβη) a seconda del modo in cui è avvenuto: qualora si verifichi in modo inatteso si deve parlare di ἀτύχημα, qualora sia prevedibile ma senza cattiveria siamo di fronte ad un ἀμάρτημα (in questo caso il principio del danno risiede nell'agente, mentre nel caso dell'ἀτύχημα è esterno), qualora, poi, il danno avvenga consapevolmente ma senza premeditazione si ha un ἀδίκημα provocato, però, da affezioni connaturate all'uomo, mentre, infine, quando si provochi un danno per scelta deliberata l'ἀδίκημα è compiuto da ἄδικοι e μοχθηροί. Aristotele, nel giudicare la natura del danno, mette in risalto le intenzioni dell'agente: è definito ἀμάρτημα, infatti, un errore compiuto senza cattiveria ma prevedibile, poiché chi ha agito sapeva che cosa sarebbe successo ma non credeva che potesse trattarsi di un danno per qualcuno²⁹⁷. Allo stesso modo il primo dei due tipi di ἀδίκημα è più vicino all'ἀμάρτημα (ταῦτα γὰρ βλάπτοντες καὶ ἀμαρτάνοντες ἀδικοῦσι) dal momento che chi lo compie è spinto da passioni connaturate all'essere umano: il suo danno, perciò, è compiuto con consapevolezza (εἰδώς) ma senza premeditazione e spinto dall'emozione contingente. L'autore di una βλάβη simile, infatti, non può essere considerato del tutto ἄδικος né πονηρός come invece risulterà essere chi ha agito per scelta deliberata.

Alla luce della spiegazione del V libro, anche il passo già citato del III libro assume un aspetto diverso: si dovrà pensare che Aristotele intendesse sottolineare come la mancanza di pentimento per l'azione commessa rendesse ciò che per definizione era un'ἁμαρτία, ovvero un errore dovuto ad ignoranza, un ἀδίκημα. Tale ἁμαρτία, dunque, si pone sullo stesso piano intermedio dell'azione avvenuta διὰ θυμὸν καὶ ἄλλα πάθη. Nell'ottica di Aristotele, dunque, si può affermare che le azioni dannose non siano tutte nettamente separate l'una dall'altra, ma che esistano, invece, dei livelli intermedi destinati, per esempio, a situazioni in cui l'agente è consapevole di ciò che sta facendo, ma è spinto da un impulso irrefrenabile.

Tale impulso, come suggerito anche da Bremer²⁹⁸, prende il nome di ἀκρασία, ovvero una totale mancanza di autocontrollo. Il termine trova varie definizioni nel VII libro

297 Cfr Gauthier-Jolif, *Ethique*, 400: i commentatori in questo caso continuano a riconoscere nell'accezione di ἁμαρτία sia una colpa morale sia una responsabilità dell'agente.

298 Bremer, *Hamartia*, 17–18. Sul passo dell'*Etica* si vedano anche Pack, *Guilt*, 360; Glanville, *Error*, 50; Dyer, *Hamartia*, 662; Adkins, *Tragedy*, 82; Stinton, *Hamartia*, 224, 226; Schütrumpf, *Hamartia*, 140–2; Sherman, *Hamartia*, 178, 185.

dell'*Etica* e nella prima della serie Aristotele riconosce in essa una parte di ἁμαρτία (1148a2–4):

ἡ μὲν γὰρ ἀκρασία
ψέγεται οὐχ ὥς ἁμαρτία μόνον ἀλλὰ καὶ ὥς κακία τις ἣ
ἀπλῶς οὔσα ἢ κατὰ τι μέρος

L'ἀκρασία, infatti, corrisponde al primo tipo di ἀδίκημα descritto nel V libro, ovvero un ἀδίκημα più vicino all'ἁμαρτήμα compiuto consapevolmente ma senza premeditazione. Nel passo appena citato Aristotele definisce, infatti, l'ἀκρασία non come una semplice ἁμαρτία ma come una specie di κακία, con il τις che attenua l'affermazione, suggerendo che si tratti di uno stadio intermedio e che non si possa parlare di una totale κακία, dal momento che la colpa risiede più nel fatto di non aver resistito all'impulso che nell'azione compiuta senza premeditazione²⁹⁹.

Un passo del libro VIII, infine, indica che i buoni (οἱ ἀγαθοί) non solo non dovrebbero commettere ἁμαρτία, ma che dovrebbero impedirlo anche agli amici (1159b6–7): τῶν ἀγαθῶν γὰρ μήτ' αὐτοὺς ἁμαρτάνειν μήτε τοῖς φίλοις ἐπιτρέπειν. Il fatto che sia considerato inopportuno per gli ἀγαθοί lo sbagliare, conferma la necessità che i protagonisti della tragedia siano uomini di buona reputazione, ma che non si distinguano per essere particolarmente virtuosi (*Poet.* 1453a7–17), dal momento che il motore dell'azione sarà dato da una loro ἁμαρτία.

Distinzioni simili tra ἁμαρτία, ἀδικία ed ἀτύχημα sono presenti in un passo della *Politica* e in alcuni della *Retorica*. Nel primo esempio, tratto dal III libro della *Politica*, Aristotele afferma che è un rischio far accedere alle cariche politiche più alte coloro che non hanno ricchezze né virtù, poiché in essi l'ἀδικία produce l'azione dell'ἀδικεῖν, mentre l'ἀφροσύνη provoca l'ἁμαρτάνειν (1281b25–28):

τὸ μὲν γὰρ
μετέχειν αὐτοὺς τῶν ἀρχῶν τῶν μεγίστων οὐκ
ἀσφαλές (διὰ τε γὰρ ἀδικίαν καὶ δι' ἀφροσύνην τὰ μὲν
ἀδικεῖν ἀνάγκη τὰ δ' ἁμαρτάνειν αὐτούς).

²⁹⁹ L'approfondimento su ἀκρασία, iniziato a 1145a, si estende fino a 1152b. Cfr lo schema di BREMER, *Hamartia*, 19 che sintetizza le indicazioni del III e del V libro dell'*Etica Nicomachea*.

Ἀδικεῖν e ἁμαρτάνειν hanno nature diverse e diverse sono le cause che ne sono alla base. In questo caso, inoltre, causa dell'ἁμαρτία è ἀφροσύνη, che per certi aspetti ha caratteri simili all'ἄγνοια, indicando una mancanza di acume o di conoscenza a livello intellettuale.

Nel I libro della *Retorica* (1374b5–9) ritorna la distinzione tra ἁμαρτήματα, ἀδίκημα ed ἀτύχημα con una definizione che ricalca quella già vista nel V libro dell'*Etica Nicomachea*:

τὸ τὰ ἁμαρτήματα καὶ τὰ ἀδικήματα μὴ τοῦ ἴσου
ἀξιοῦν, μηδὲ τὰ ἁμαρτήματα καὶ τὰ ἀτυχήματα· [ἔστιν]
ἀτυχήματα μὲν <γὰρ> ὅσα παράλογα καὶ μὴ ἀπὸ
μοχθηρίας, ἁμαρτήματα δὲ ὅσα μὴ παράλογα καὶ μὴ
ἀπὸ πονηρίας, ἀδικήματα δὲ ὅσα μήτε παράλογα ἀπὸ
πονηρίας τέ ἐστιν·

In questa occasione Aristotele è più interessato a mostrare la differenza tra le diverse azioni in funzione della pena commisurata a ciascuna di esse. Poiché l'intenzione varia dall'una all'altra, allo stesso modo dovrà variare la punizione³⁰⁰.

La differenza tra ἁμαρτήματα ed ἀδίκημα ricorre anche nel III libro della *Retorica* quando Aristotele si occupa di omonimia, epiteti e metafore (1405a23–28):

καὶ ὁ μὲν διονυσοκόλακας, αὐτοὶ δ' αὐτοὺς τεχνίτας
καλοῦσιν (ταῦτα δ' ἄμφω μεταφορά, ἢ μὲν
ῥυπαινόντων ἢ δὲ τοῦναντίον), καὶ οἱ μὲν ληστὰι
αὐτοὺς ποριστὰς καλοῦσι νῦν (διὸ ἔξεστι λέγειν τὸν
ἀδικήσαντα μὲν ἁμαρτάνειν, τὸν δ' ἁμαρτάνοντα
ἀδικῆσαι, καὶ τὸν κλέψαντα καὶ λαβεῖν καὶ
πορίσασθαι).

Il primo dei due esempi proposti da Aristotele riguarda la reputazione degli attori: chi vuole infangarli (ῥυπαίνω) li chiama διονυσοκόλακες, mentre costoro chiamano se stessi τεχνίτες. Nel caso dei pirati, invece, la metafora ha lo scopo opposto: costoro

300 Cfr ancora nel I libro della *Retorica*, poche pagine prima del passo riportato (1372b16–18): parlando del sentimento della vergogna, si indica che possono rimare celati coloro καὶ οἷς ἂν ἐνδέχεται διὰ τύχην δόξαι πρᾶξαι ἢ δι' ἀνάγκην ἢ διὰ φύσιν ἢ δι' ἔθος, καὶ ὅλως ἁμαρτεῖν ἀλλὰ μὴ ἀδικεῖν.

Sulla distinzione tra ἁμαρτήματα, ἀδίκημα ed ἀτύχημα si veda la spiegazione di COPE-SANDYS, *Rhetoric I*, 257 §16.

infatti chiamano loro stessi approvvigionatori (ποριστές) anziché ladri. La considerazione e il giudizio su una determinata attività ne influenzano anche gli epiteti, perciò, a seconda del punto di vista, è possibile che un ἄδίκημα sia considerato un ἁμάρτημα e viceversa. Da ciò si deve dedurre che ἁμαρτάνειν sia ben diverso da ἀδικεῖν³⁰¹.

Alla luce di quanto è stato dimostrato attraverso i passi analizzati si può definire genericamente l'ἁμαρτία come un'azione deliberata e compiuta con le migliori intenzioni, che contro ogni aspettativa provoca un danno più o meno grave a se stessi o al prossimo. Tale condizione è diversa da quella di colui che compie un ἄδίκημα, poiché costui provoca un danno di proposito.

Nella *Poetica*, dunque, ἁμαρτία/ἁμάρτημα corrisponde ad un'azione, più grave nella tragedia meno importante nella commedia, che porta il protagonista alla disgrazia o comunque ad una situazione di difficoltà e mette in moto gli ingranaggi dell'intreccio. Le trame delle tragedie che conosciamo sui personaggi nominati da Aristotele nel XIII capitolo non corrispondono perfettamente alla definizione di ἁμαρτία per il fatto che Aristotele non ha nessuna intenzione, in quel frangente, di alludere a particolari forme del mito, ma semplicemente di proporre una serie di personaggi che potessero corrispondere alla descrizione del protagonista ideale, ovvero un uomo che non si distingua per un'assoluta virtù, ma che abbia comunque una buona reputazione e si trovi in buona sorte. Inoltre, nel capitolo XIV, lo Stagirita afferma che sebbene i fatti del mito non possano essere cambiati, è tuttavia compito di un bravo poeta adattarli alla forma migliore del racconto (1453b22–26):

τοὺς μὲν οὖν παρειλημμένους
μύθους λύειν οὐκ ἔστιν, λέγω δὲ οἷον τὴν
Κλυταιμῆστραν ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὀρέστου καὶ
τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμέωνος, αὐτὸν δὲ εὐρίσκειν
δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς.

301 Cfr la spiegazione di COPE–SANDYS, *Rhetoric III*, 27: «both of them kinds of injury or offence; that is here the supposition in ἁμαρτάνειν; but the one is a crime because it is done with a bad προαίρεσις or moral purpose, the other a venial offence (...)».

Nel III libro della *Retorica* si veda anche il passo 1416a14–17, dove si distingue ancora tra ἁμάρτημα, ἀτύχημα ed ἀναγκαῖον.

Seguono vari esempi di tragedie, delle quali viene indicato sempre il titolo e in molti casi anche l'autore, per indicare le diverse possibilità di rappresentare i fatti di un racconto. In particolare Aristotele sembra far riferimento proprio allo sviluppo di una trama basata sulla presenza di un'ἄμαρτία³⁰².

In conclusione gli scritti di Aristotele rivelano un triplice utilizzo dei termini legati ad ἄμαρτία:

1. in relazione ad una τέχνη (poetica, politica, medica ecc.), indica un errore rispetto alle sue norme fondamentali;
2. riguardo alle opinioni personali espresse su diversi argomenti, indica un giudizio che in base a prove tangibili risulta essere errato;
3. in ambito etico-morale (*Etica Nicomachea* e *Poetica*) e giuridico (*Politica* e *Retorica*), indica un'azione compiuta con le migliori intenzioni ma che si rivela dannosa per l'agente stesso e per il prossimo.

La novità rispetto al passato è costituita, senza dubbio, dal terzo punto dell'elenco. Inserendosi nel dibattito, in origine giuridico, sulla volontarietà dell'azione criminosa, Aristotele giunge alla creazione di un lessico specializzato che rende più chiare le sue teorie sul comportamento umano da un lato e sulle loro conseguenze giuridiche dall'altro.

302 La conclusione dell'approfondimento conferma l'ipotesi con un esempio dal mito di Merope (1454a4-9): κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἢ Μερόπῃ μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὐ, ἀλλ' ἀνεγνώρισε, καὶ ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἢ ἀδελφῇ τὸν ἀδελφόν, καὶ ἐν τῇ Ἑλλῇ ὁ υἱὸς τὴν μητέρα ἐκδιδόναι μέλλον ἀνεγνώρισεν.

VII

Conclusioni

I termini appartenenti al campo semantico di ἄμαρτία dall'epoca pre-classica al IV secolo sono stati utilizzati in molti e diversi contesti. Fino ad Aristotele, però, eccetto il caso del verbo ἄμαρτάνω costruito con il genitivo che ha sempre la funzione di rilevare il fallimento rispetto ad un obiettivo, ἄμαρτία ha sempre indicato nella maggioranza dei contesti la trasgressione di leggi, civili o religiose, o di regole legate a determinate τέχναι e in alcuni casi meno frequenti un errore di ragionamento o di giudizio, che genera comportamenti sbagliati. Nel caso della trasgressione, inoltre, i termini sono sempre assimilabili e interscambiabili con quelli appartenenti alla famiglia di ἀδικία.

Il sollevarsi del problema della volontarietà e dell'incoscienza rispetto all'azione scorretta, presente fin dal V secolo, porta progressivamente alla necessità, percepita per la prima volta da Aristotele, di isolare un termine che di per sé indicasse un'azione errata ma involontaria e un altro che indicasse, invece, una azione contraria alla legge, volontaria e derivante da scelta deliberata. Aristotele, infatti, dedica un'intera sezione dell'*Etica Nicomachea* alla definizione di volontario/non volontario/involontario e ribadisce più volte nel corso della stessa opera la differenza tra ἀδικήμα, ἀμάρτημα e ἀτύχημα. La stessa differenza è evidenziata in altre opere come la *Politica* e la *Rhetorica* e, non ultima, la *Poetica*. Qui Aristotele utilizza i termini legati ad ἄμαρτία da un lato per designare l'errore del poeta nella sua specifica τέχνη, dall'altro per indicare una componente essenziale del μῦθος tragico e comico. Sebbene solo il secondo caso presenti le caratteristiche che verranno spiegate con più precisione dal filosofo nelle opere successive già nominate, anche il caso dell'errore tecnico rivela una forma di ignoranza alla sua base: il poeta che si trova a compierlo, infatti, sembra ignorare le regole che sono necessarie alla composizione della καλλίστη τραγωδία, perciò anche in questo caso si può parlare di un errore involontario compiuto per ἄγνοια.

Nelle *Rane* di Aristofane si trovano tutti gli usi tradizionali del termine, che ancora non mostra una sua specializzazione. Rispetto alla letteratura di simile indirizzo, però, presenta una categoria, quella dell'errore rispetto alla τέχνη, che altrove è possibile trovare solo in Platone ed Aristotele. Il lessico utilizzato nell'agone si avvicina, dunque,

a quello delle opere più tecniche dei due filosofi del IV secolo, rivelando la volontà di avvicinarsi ad una letteratura più specializzata, di cui abbiamo pochissimo dal V secolo, ma che si rivela attraverso testi come quello delle *Rane*. Nella commedia di Aristofane l'intenzione di deridere una qualche forma di discussione tecnica è piuttosto evidente. Nel corso dell'agone, infatti, Eschilo, Euripide e Dioniso si scontrano su argomenti molto tecnici riguardanti la composizione delle tragedie dei due poeti e tutto l'episodio della gara assume toni parodici, che si ipotizzano indirizzati a consuetudini contemporanee di alcuni circoli specializzati in discussioni di critica letteraria. L'utilizzo da parte di autori come Platone ed Aristotele di termini simili con funzioni simili conferma ulteriormente l'ipotesi.

Sebbene, dunque, nelle *Rane* non ci sia traccia di una specializzazione di ἄμαρτία in senso morale, come invece avverrà in Aristotele, si può notare senza dubbio che il suo indicare un errore rispetto alla τέχνη ποιητική corrisponde ad una consuetudine non verificabile nella letteratura del V secolo o precedente a noi conosciuta, ma che troverà grande utilizzo nella letteratura tecnica del IV secolo.

II

Σπουδαῖον

Nel tentativo di definire le caratteristiche fondanti della tragedia, Aristotele nella *Poetica* utilizza più volte e in occasioni diverse il termine σπουδαῖος. Esso da un lato, insieme con φαῦλος, definisce il carattere dei soggetti passibili di imitazione poetica, dall'altro indica la natura delle azioni rappresentate nella tragedia.

Scopo dell'approfondimento è quello di cercare di intuire le motivazioni che hanno spinto Aristotele ad associare così insistentemente il termine all'esperienza della tragedia e quali siano le sue implicazioni in ambito etico: a partire all'inizio del IV secolo, infatti, è possibile registrare uno spostamento del significato di σπουδαῖος dalla sfera della σπουδή, più vicina ad ambiti pratici, a quella dell'ἀρετή, strettamente connessa all'ἦθος dell'uomo. Si cercherà inoltre di capire se l'utilizzo dell'aggettivo σπουδαῖος nelle commedie di Aristofane possa fornire un indizio sul significato del termine alla fine del V secolo e gli ambiti ai quali esso doveva essere comunemente associato.

In base alle testimonianze di Senofonte e Platone, infine, sarà possibile ricostruire una

storia del termine fino ad Aristotele, verificandone l'evoluzione del significato e tenendo conto della sua frequente associazione con γελοῖον.

I

1. La tragedia nella commedia: Le Rane di Aristofane e lo σπουδαῖον.

L'analisi dell'aggettivo σπουδαῖος si apre su un passo delle *Rane* di Aristofane che risulta interessante in relazione all'utilizzo del termine stesso nell'ambito della critica letteraria.

Σπουδαῖος viene usato nella seconda strofe della parodo, che nelle *Rane* assume l'aspetto e le caratteristiche di un canto intonato per la processione dei misteri eleusini. I μῦσται di Eleusi, che sostituiscono il primo coro formato dalle rane (209–sgg), arrivano invocando Dioniso, che il pubblico ha già visto nei versi precedenti alle prese con il servo Xantia e con Eracle. Dopo il canto in anapesti dei versi 354–371, che, come suggerisce Grilli, «ricorda, per contenuto e toni, la parte centrale della parabasi, che in questa commedia non a caso è assente»³⁰³, i coreuti passano ad inneggiare Demetra (385a–393):

| | | |
|------------------------------|------|------|
| Δήμητερ, ἀγνῶν ὀργίων | Str. | 385a |
| ἄνασσα, συμπαραστάτει, | | 385b |
| καὶ σῶζε τὸν σαυτῆς χορόν· | | |
| καὶ μ' ἀσφαλῶς πανήμερον | | |
| παῖσαί τε καὶ χορεῦσαι. – | | |
| Καὶ πολλὰ μὲν γέλοιά μ' εἰ- | Ant. | |
| πεῖν, πολλὰ δὲ σπουδαῖα, καὶ | | 390 |
| τῆς σῆς ἐορτῆς ἀξίως | | |
| παίσαντα καὶ σκώψαντα νι- | | |
| κήσαντα ταινιοῦσθαι. | | |

Il coro di iniziati invoca la dea del raccolto per dare inizio al divertimento, affinché si possa danzare e scherzare tutto il giorno. Fin dai primi versi (compresi quelli della prima strofe) l'intermezzo appare come un'invocazione alla Musa ed una definizione dell'argomento del canto, ovvero della commedia. Dal verso 389, infatti, il coro chiede chiaramente alla dea l'ispirazione del canto, che consisterà di argomenti γελοῖα e

303 PADUANO–GRILLI, *Rane*, 89 n. 67.

σπουδαῖα e che sarà seguito dall'incoronazione per la vittoria. La situazione qui descritta è chiaramente quella di un agone drammatico, meno chiaro è il nesso tra le due diverse tipologie di contenuto che vengono specificate ai versi 389–90. Se, infatti, la presenza di contenuti γελοῖα in una commedia non stupisce affatto e, anzi, risulta del tutto in linea con le caratteristiche fondamentali del genere il πολλά δὲ σπουδαῖα del verso 390 impedisce un'interpretazione univoca e priva di incertezze.

Sebbene Grilli, giustamente, inviti a tenere conto della componente rituale di questa parodo, nella quale il poeta avrà dovuto tenere conto del contesto del culto di Demetra «misto di licenza e gravità estrema»³⁰⁴, la natura stessa delle *Rane* induce a pensare a qualcosa di più di una semplice descrizione dei misteri eleusini. Nella parabasi e, successivamente, durante l'agone che occupa tutta la seconda parte della commedia, il coro e Dioniso ripetono più volte che la funzione del teatro deve essere quella di risultare utile alla città con consigli e ammonimenti. Proprio la necessità di riportare ad Atene un poeta che guidi la πόλις in un momento di crisi è il motore dell'azione di questa commedia. Si può ritenere che la differenziazione tra argomenti γελοῖα e σπουδαῖα corrisponda alle diverse parti della commedia stessa, che non è esente da intermezzi seri durante i quali il poeta parla al pubblico mettendo da parte momentaneamente la vena comica e sarcastica³⁰⁵. I contenuti seri menzionati al verso 390, dunque, sarebbero quelle indicazioni che il coro fornisce al pubblico nei momenti in cui getta la maschera e manifesta apertamente il pensiero del poeta con messaggi politici, sociali e poetici.

Consideriamo, però, l'ipotesi che l'istituzione del coro potrebbe qui parlare in quanto tale e consideriamo anche che nella seconda parte della commedia protagonisti dell'azione saranno due poeti tragici. Tenendo presenti queste due importanti varianti non si può escludere che nella parodo il coro stia attuando una distinzione tra teatro comico e tragico: i πολλά γελοῖα rappresenterebbero il contenuto della commedia, mentre i πολλά σπουδαῖα quello della tragedia. Il coro sembra anticipare la trama della rappresentazione, ribadendo l'intenzione di includere il tragico nel comico. L'aggettivo σπουδαῖος, dunque, assumerebbe una connotazione piuttosto forte dal punto di vista poetico, andando ad indicare la natura degli argomenti adatti alla tragedia.

304 PADUANO–GRILLI, *Rane*, 91 n. 73.

305 Cfr. MASTROMARCO–TOTARO, *Teatro*, 214–221.

Per quanto riguarda il significato da attribuire al termine, non si può ignorare la decisiva influenza di σπουδή, che suggerisce un contesto in cui la serietà abbia un notevole peso. Σπουδαῖος, infatti, viene spesso tradotto con l'aggettivo italiano "serio" o con altri termini simili anche per il suo comparire in antitesi ad un termine come γελοῖον, fortemente legato ad un sostantivo ed un verbo, γέλως e γελάω, che indicano l'azione del ridere. Si rileva, dunque, una dipendenza pressoché totale di σπουδαῖος dal sostantivo con il quale condivide la medesima radice, in linea con gli altri utilizzi del termine nella letteratura precedente al IV secolo³⁰⁶.

In relazione alla serietà delle rappresentazioni, appare interessante l'utilizzo del sostantivo σπουδή al verso 522. Nei versi in questione Dioniso si rivolge a Xantia con un'ammonizione che risulta piuttosto interessante per la contrapposizione da essa generata. Dopo essersi scambiati i ruoli, con Dioniso travestito da schiavo e Xantia nei panni di Eracle, il dio vuole ristabilire i reali rapporti di forza, mentre Xantia non sembra avere questa intenzione (519–25):

| | | |
|-----|---|-----|
| ΞΑ. | Ἴθι νυν, φράσον πρώτιστα ταῖς ὀρχηστρίσιν ταῖς ἔνδον οὔσαις αὐτὸς ὅτι εἰσέρχομαι. | 520 |
| ΔΙ. | Ὁ παῖς, ἀκολούθει δεῦρο τὰ σκεύη φέρων. Ἐπίσχες, οὔτος. Οὐ τί που σπουδὴν ποεῖ, ὅτι σε παίζων Ἡρακλέα 'νεσκεύασα; Οὐ μὴ φλυαρήσεις ἔχων, ὦ Ξανθία, ἀλλ' ἀράμενος οἷσιν πάλιν τὰ στρώματα. | 525 |

Quella che Xantia e Dioniso mettono in atto è una vera e propria commedia nella commedia: i due personaggi, infatti, considerati nelle loro identità sceniche, decidono di assumere personalità altrui attraverso un travestimento e addirittura mutano il loro atteggiamento in funzione di una maggiore credibilità, proprio come fanno gli attori che nell'orchestra impersonano i diversi personaggi messi in scena dal poeta.

In questo caso il richiamo di Dioniso, più che un riferimento alla serietà del contesto tragico, sembra un tentativo di riportare Xantia alla realtà, che lo vede schiavo anziché semidio. Dioniso avverte che Xantia si è immedesimato fin troppo nella maschera di Eracle e con il suo rimprovero intende ristabilire il reale rapporto servo-padrone tra i due.

³⁰⁶ Condividiamo in questo senso la posizione della GASTALDI (*Spoudaios*, 65), che riconosce lo zelo e lo sforzo nelle poche occorrenze di σπουδαῖος in Teognide e Pindaro.

Il diverbio tra i due personaggi porta in primo piano la significativa opposizione, che vedremo presente anche nella *Repubblica* di Platone, tra il παῖζειν, il giocare e il divertirsi, e la σπουδή, l'impegno e la serietà³⁰⁷. La messa in scena di Xantia ha stancato Dioniso, che vuole riportare in vigore la normalità, mentre il servo diventato padrone sembra aver preso sul serio ciò che doveva essere palesamente un gioco. Rispetto all'atteggiamento polemico di Platone, però, che avverte più volte di questo rischio gli spettatori del teatro³⁰⁸, Aristofane utilizza questa situazione per gettare Xantia nel ridicolo: egli è solo un servo che si atteggia da Eracle e non riconosce i limiti entro cui recitare la sua parte.

In questo caso il sostantivo σπουδή sembra riferirsi alla realtà in contrasto con la finzione scenica – sebbene la realtà alla quale Dioniso richiama Xantia sia a sua volta pura finzione scenica. Mentre nella prima occorrenza σπουδαῖος indica l'argomento di un determinato genere letterario, nel secondo passo il termine dal quale trae origine l'aggettivo indica un rapporto stretto con la realtà oltre che un atteggiamento adeguatamente serio. È possibile, dunque, che i temi σπουδαῖα ai quali si riferisce il coro delle *Rane* manifestino una connessione più stretta di alcuni generi letterari con la vita reale dei cittadini e la loro conseguente utilità sociale. Se il riferimento del coro è rivolto alla tragedia, tale funzione sociale sarà intesa come prerogativa di quella forma poetica. Se invece i versi intendono riferirsi unicamente alla trama della commedia in cui si trovano, si dovrà intendere che essa possiede una funzione più goliardica e rilassante, veicolata da τὰ γελοῖα, insieme con una più seria e di utilità sociale, veicolata da τὰ σπουδαῖα.

2. Σπουδαῖον nelle commedie di Aristofane: il caso della *Lisistrata*.

Dalla lettura delle altre commedie del poeta si apprende che a fronte di un pur sporadico utilizzo di altri termini appartenenti al campo semantico di σπουδαῖος, questo, escluse le *Rane*, viene impiegato una sola volta nella *Lisistrata* a proposito dell'importante questione di cui la donna vuole discutere con le concittadine, durante

³⁰⁷ La situazione ricorda molto un passo della *Repubblica*, in cui Socrate rimprovera se stesso di aver preso troppo sul serio una discussione che invece era solamente un παῖδις (*Resp.* 536b8–c5).

³⁰⁸ Cfr anche Plato *Resp.* 397a1–b2: qui il filosofo critica chi imita qualsiasi cosa, compresi i rumori della natura, con serietà (σπουδῇ) e davanti ad una pubblico.

I'adunata da lei indetta (93–96):

| | | |
|-----|--|-------------|
| ΛΑ. | Τίς δ' αὖ συναλίαξε τόνδε τὸν στόλον τὸν τᾶν γυναικῶν; | |
| ΛΥ. | Ἦδ' ἐγώ. | |
| ΛΑ | | Μύσιδδέ τοι |
| | ὅ τι λῆς ποθ' ἀμέ. | 95 |
| ΚΛ. | Νῆ Δί', ὦ φίλη γύναι, λέγε δῆτα τὸ σπουδαῖον ὅ τι τοῦτ' ἐστὶ σοι. | |

Anche in questa occasione sembra che il significato dell'aggettivo sostantivato sia da ricondursi totalmente a σπουδή: le cittadine di Atene, infatti, chiedono che cosa ci sia di così interessante, importante o degno di attenzione, da dover convocare un'assemblea di sole donne. Il termine, dunque, è riferito anche qui a situazioni importanti della vita reale.

Nelle restanti commedie Aristofane non usa σπουδαῖος in nessun'altra occasione, mentre il sostantivo σπουδή compare nelle *Tesmoforiazuse* (791) con il significato positivo di zelo, impegno e nei *Cavalieri* (1370) con un'accezione più negativa, sempre legata però all'operosità e alla solerzia. Sei volte, invece, ricorre il verbo σπουδάζω sempre con il significato di impegnarsi in qualcosa (*Ach.* 685; *Vesp.* 964; *Pax*, 471 e 768; *Thesm.* 572; *Ran.* 813).

Alla luce di quanto abbiamo potuto osservare nei passi presi in considerazione Aristofane si serve in poche occasioni dell'aggettivo σπουδαῖος che, in generale, comincia ad avere maggiore fortuna con l'avvicinarsi del IV secolo (non a caso, forse, esso si trova nelle due commedie più vicine al IV secolo: *Lisistrata*, del 411, e *Rane*, del 405).

Rispetto al contesto della presente analisi, il motivo di più alto interesse risiede nel fatto che nelle *Rane* Aristofane sembra aver compiuto un avvicinamento tra σπουδαῖον e teatro, che troverà ampio utilizzo nei critici del IV secolo e che non si riscontra altrove nelle sue commedie. Sebbene, dunque, il termine appaia legato ad un contesto semantico che, come vedremo, si andrà parzialmente perdendo nel corso del IV secolo, Aristofane inaugura una connessione che acquisterà progressivamente sempre maggior peso.

II

Tra la fine del V e l'inizio del IV secolo, σπουδαῖος subisce una modificazione radicale per quanto riguarda gli ambiti di utilizzo e il significato stesso. Mentre nella tragedia del V secolo non è presente nessuna occorrenza di σπουδαῖος, Senofonte e Platone sono in primi a conferire al termine una connotazione etica, che lo lega alla sfera dell'ἀρετή discostandolo progressivamente da σπουδή³⁰⁹.

1. Σπουδαῖον e καλὸς καὶ ἀγαθός: un passo delle *Elleniche* di Senofonte

Nel II libro delle *Elleniche* Senofonte si occupa degli anni tra il 405/6 e il 401/0, soffermandosi molto sulla figura di Teramene e sul suo rapporto con il regime dei Trenta. Nel terzo capitolo, incentrato sulla crescente divergenza di opinioni tra Crizia e lo stesso Teramene, Senofonte spiega la posizione di quest'ultimo riguardo alla proposta di indicare tremila cittadini ateniesi che avrebbero dovuto collaborare con i Trenta al governo della città (II.3, 19):

ὁ δ' αὖ Θηραμένης καὶ πρὸς
ταῦτα ἔλεγεν ὅτι ἄτοπον δοκοίη ἑαυτῷ γε εἶναι τὸ
πρῶτον μὲν βουλομένους τοὺς βελτίστους τῶν
πολιτῶν κοινωνοὺς ποιήσασθαι τρισχιλίους, ὥσπερ τὸν
ἀριθμὸν τοῦτον ἔχοντά τινα ἀνάγκην καλοὺς καὶ
ἀγαθοὺς εἶναι, καὶ οὐτ' ἔξω τούτων σπουδαίους οὐτ'
ἐντὸς τούτων πονηροὺς οἷόν τε εἶη γενέσθαι.

Teramene, come spiega Senofonte, riteneva assurdo che fosse un numero, un conteggio a decidere le qualità morali dei cittadini ateniesi, come se non fosse stato possibile che fuori dai tremila esistessero uomini σπουδαῖοι e dentro al novero non ce ne fossero, invece, di πονηροί. Esiste, infatti, la possibilità che siano esclusi dalle liste dei tremila uomini che di fatto possiedono doti morali equivalenti a coloro che si trovano iscritti per il fatto di essere stati considerati καλοὶ καὶ ἀγαθοί. Σπουδαῖος, dunque, diventa sinonimo della coppia καλὸς καὶ ἀγαθός per indicare uomini provvisti di alte qualità

309 Per una rassegna completa dei passi in cui viene utilizzato il termine σπουδαῖος si veda l'intervento di GIGON, *Σπουδαῖος*.

etichette³¹⁰.

Di ambito militare, invece, sono due occorrenze rispettivamente nei *Memorabili* (IV.2), dove Temistocle è definito uno σπουδαῖος ἀνὴρ, e nella *Ciropedia* (IV.2, 47), dove il titolo di σπουδαῖοι è riservato ai guerrieri migliori del re³¹¹.

Sempre in riferimento a guerrieri, nel II libro della *Ciropedia* (II.2, 22–24), un tassiarco, di fronte alla proposta di Ciro di conferire onori e premi maggiori ai migliori soldati (II.2, 20), racconta di come un suo compagno di tenda faccia di tutto per ricevere il massimo dei vantaggi con il minimo sforzo. In risposta a tale denuncia, Ciro dichiara che soldati del genere devono essere espulsi dall'esercito e che πολλάκις τοίνυν πλείονας ὁμογνώμονας λαμβάνουσιν οἱ φαῦλοι ἢ οἱ σπουδαῖοι (spesso gli uomini da niente ottengono più consensi di quelli valorosi), sebbene i più probi provino a guidare gli altri verso azioni altrettanto probe (ἄγειν δ' οἷμαι ἐπιχειροῦσιν οἱ μὲν καλοὶ καὶ γαθοὶ ἐπὶ τὰ καλὰ καὶ γαθὰ). La motivazione di tale ingiustizia risiede nel fatto che, dice Ciro, la virtù sul momento non è abile ad attirare a sé seguaci (ἡ δ' ἀρετὴ πρὸς ὀρθιον ἄγουσα οὐ πάνυ δεινὴ ἐστὶν ἐν τῷ παραυτίκα εἰκὴ συνεπισπᾶσθαι). Non solo, dunque, gli σπουδαῖοι sono assimilati ai καλοὶ καὶ γαθοὶ come nelle *Elleniche*, ma successivamente si parla anche dell'ἀρετὴ come della forza che muove le loro azioni.

Più vicini all'ambito della σπουδὴ sembrano invece due riferimenti sempre dal II libro della *Ciropedia*, interessanti per la contrapposizione σπουδαῖον–γελοῖον (II.3, 1 e II.3, 20). Dopo aver narrato delle discussioni e dei momenti di rilassamento durante le riunioni indette da Ciro nella sua tenda, Senofonte apre il terzo capitolo del II libro dicendo: Τοιαῦτα μὲν δὴ καὶ γελοῖα καὶ σπουδαῖα καὶ ἐλέγετο καὶ ἐπράττετο ἐν τῇ σκηνῇ. I momenti più leggeri, in cui, durante la cena, i soldati si scambiavano battute scherzando sono definiti γελοῖα, mentre i momenti dedicati alla discussione seria sull'ordinamento dell'esercito sono indicati come σπουδαῖα, con esplicito riferimento al fatto che si trattasse di argomenti degni di interesse, attenzione e impegno. Successivamente, ancora nel terzo capitolo, Senofonte racconta di una particolare tecnica di esercitazione sviluppata da un tassiarco, che allenava i suoi uomini facendoli

310 Cfr GASTALDI, *Spoudaios*, 67–68.

311 Un utilizzo di σπουδαῖος come attributo di uomini o soldati valorosi si può rintracciare anche nel III libro delle *Elleniche* (III.1, 9), nell'*Economico* (III.12, 3), nell'*Apologia di Socrate* (30, 8) e nel II libro della *Ciropedia* (II.2, 16 e II.2, 24).

divertire con una strana simulazione di lotta. Colpito dall'efficacia della tecnica, si narra che Ciro avesse ordinato che tutti i soldati si dovessero dedicare a questa attività dilettevole, se non avessero avuto niente di più σπουδαῖον da fare (εἰ μὴ ἄλλο τι σπουδαιότερον πράττοιεν, ταύτῃ τῇ παιδιᾷ ἐχρῶντο). Anche in questo caso il termine appare più prossimo alla σπουδή.

In generale si può constatare come Senofonte utilizzi σπουδαῖος in entrambe le sue accezioni e che esso sia più vicino al significato etico di «valoroso» e «nobile» quando si trovi in associazione a uomini, mentre mantenga l'originario legame con σπουδή quando sia utilizzato nella forma del neutro sostantivato, in particolare se contrapposto ad azioni appartenenti alla sfera dello scherzo e del divertimento.

III

1. Σπουδαῖον tra ἀρετή e filosofia: Platone.

Un primo esempio dell'uso di σπουδαῖος da parte di Platone si può trarre da alcuni passi dell'*Eutidemo*, il dialogo che il filosofo ateniese dedica alla confutazione della pratica eristica. All'inizio del racconto di Socrate, che sta riferendo a Critone i dettagli del suo incontro con due stranieri di nome Eutidemo e Dionisodoro, il filosofo narra subito di come aveva tentato di smascherare i sofismi dei due uomini di Chio. Socrate racconta di aver detto a Clinia, terzo protagonista dell'incontro, che costoro, appena interpellati, avevano parlato con lo scopo di suscitare il riso, ma che avevano certamente intenzione di insegnare, in futuro, anche τὰ σπουδαῖα (278c2–6):

ταῦτα μὲν οὖν σοι παρὰ τούτων νόμιζε παιδιὰν
γεγονέναι· τὸ δὲ μετὰ ταῦτα δῆλον ὅτι τούτῳ γέ σοι
αὐτῷ τὰ σπουδαῖα ἐνδείξεσθον, καὶ ἐγὼ ὑφηγήσομαι
αὐτοῖν ἵνα μοι ὁ ὑπέσχοντο ἀποδῶσιν. ἐφάτην γὰρ
ἐπιδείξασθαι τὴν προτρεπτικὴν σοφίαν·

In questo caso gli argomenti indicati come σπουδαῖα sembrano far riferimento a tutte quelle dottrine, come quelle intorno all'arte della guerra, che i due sofisti avevano

classificato precedentemente come inerenti allo studio della virtù (273c–d)³¹². Da un lato, dunque, σπουδαῖος significherà qui tutto ciò che non è gioco bensì occupazione degna σπουδῆ³¹³, dall'altro tutti gli insegnamenti che sono in relazione all'ἀρετή. Un contesto simile si trova qualche pagina più avanti, quando Socrate si stupisce della reazione di Clinia, che scoppia a ridere di fronte alla difficoltà di Dionisodoro nella pratica dell'eristica³¹⁴, messa in luce da Ctesippo (300e1–2):

Κἀγὼ εἶπον· Τί γε λᾶς, ὦ Κλεινία, ἐπὶ σπουδαίοις οὕτω
πράγμασιν καὶ καλοῖς;

Nell'affermazione di Socrate si riconosce ancora il contrasto tra il ridere, qui ancora più esplicito che in precedenza, e lo σπουδαῖον. Il nucleo dell'affermazione si fonda sulla nozione che non si possa ridere di cose σπουδαῖα, il che assume una dimensione piuttosto interessante se ricordiamo che altrove il γέλως indicava l'atteggiamento di fronte alla commedia, mentre σπουδαῖος era aggettivo da riferirsi alla tragedia³¹⁵. Il termine, inoltre, è associato a καλός nell'indicare la validità degli argomenti oggetto della conversazione. Tale connessione richiama il passo delle *Elleniche* di Senofonte in cui lo storico utilizza σπουδαῖος come sinonimo di καλὸς κἀγαθός (II 3, 18–19), attribuendogli valore etico. Si può ipotizzare, dunque, che anche Platone abbia utilizzato σπουδαῖος in sostituzione e come sinonimo di ἀγαθός, considerandolo più adatto a designare la qualità di soggetti astratti, oltre che di uomini.

La conclusione del dialogo, infine, suggerisce ancora più esplicitamente la connessione tra le attività σπουδαῖαι e la filosofia. Di fronte alla constatazione di Critone che è difficile indirizzare i figli alla filosofia, quando esistono tanti insegnanti di poco valore, Socrate risponde che come in ogni attività umana esistono uomini da niente e uomini σπουδαῖοι (307a3–5):

³¹² Cfr MÉRIDIÉ, *Euthydème* V.I, 147 n. 1.

³¹³ Cfr ancora *Euthyd.* 273c–d, dove Platone utilizza il verbo σπουδάζω per indicare l'occuparsi di determinati argomenti di studio. Mentre, però, il verbo rivela l'atteggiamento dell'agente, che si rivolge allo studio con impegno e dedizione, senza considerare la validità dell'argomento, l'attributo σπουδαῖος è compatibile solo con ambiti di studio comunemente ritenuti importanti e degni di attenzione, oltre che contraddistinti dall'essere in relazione alla virtù.

³¹⁴ Dionisodoro nel tentativo di salvare Eutidemo dal fallimento del suo ragionamento contravviene alla regola dell'eristica che impone di formulare risposte univoche (*Eutyd.* 300d1–3).

³¹⁵ Cfr Plato *Leg.* 817e1–5.

ΣΩ. Ὡ φίλε Κρίτων, οὐκ οἶσθα ὅτι ἐν παντὶ ἐπιτηδεύματι οἱ μὲν φαῦλοι πολλοὶ καὶ οὐδενὸς ἄξιοι, οἱ δὲ σπουδαῖοι ὀλίγοι καὶ παντὸς ἄξιοι;

Non sarà difficile riconoscere i filosofi dietro la definizione di ὀλίγοι σπουδαῖοι, gli unici che Platone ritiene degni di indirizzare i giovani alla filosofia. L'essere σπουδαῖος è, dunque, caratteristica peculiare di alcuni argomenti di studio, considerati utili per l'educazione e in possesso di una certa ἀρετή, e di quei pochi che hanno le capacità per indirizzare i giovani alla più elevata delle occupazioni, ovvero la filosofia.

2. Il valore etico dello σπουδαῖον: la Repubblica di Platone

Nella *Repubblica* il termine in questione presenta tanto il legame con σπουδή quanto il suo nuovo risvolto etico; ricorre frequentemente, inoltre, l'opposizione con φαῦλος, di cui anche Aristotele, come vedremo, si serve regolarmente³¹⁶. La prima informazione interessante si può ricavare da un passo del I libro, in cui Socrate sta cercando di definire il concetto di giustizia (333d10–e2):

ΣΩ. Καὶ περὶ τὰλλα δὴ πάντα ἡ δικαιοσύνη ἐκάστου ἐν μὲν χρήσει ἄχρηστος, ἐν δὲ ἀχρηστία χρήσιμος;
ΠΟ. Κινδυνεύει.
ΣΩ. Οὐκ ἂν οὔν, ὦ φίλε, πάνυ γέ τι σπουδαῖον εἴη ἡ δικαιοσύνη, εἰ πρὸς τὰ ἄχρηστα χρήσιμον ὃν τυγχάνει.

Volendo confutare Polemarco sulla sua concezione di giustizia, Socrate cerca di farlo cadere in contraddizione dimostrando che, secondo il ragionamento del giovane, la giustizia dovrebbe essere considerata una cosa per niente σπουδαία. Poiché la conclusione di questo ragionamento giunge ad indicare proprio la giustizia quale virtù fondamentale dell'anima felice, è facile intuire che Socrate ritenga necessariamente che la δικαιοσύνη sia qualcosa di σπουδαῖον³¹⁷. L'atto confutatorio nei confronti di Polemarco, che, sulla scia delle argomentazioni di Cefalo, considera la giustizia una

316 Cfr GASTALDI, *Spoudaios*, 69–70, dove si mette in evidenza la contrapposizione tra σπουδαῖος e φαῦλος in Platone e Isocrate, sottolineandone l'appartenenza all'ambito etico e politico.

317 Cfr *Resp.* 354a4.

questione personale, pone in evidenza l'atteggiamento di critica da parte di Platone–Socrate nei confronti di tale posizione e il conseguente tentativo di far prevalere l'opinione contraria. L'affermazione che abbiamo citato, dunque, potrebbe essere parafrasata in questo modo: «dal momento che tu, Polemarco, ritieni che la giustizia sia utile per le cose inutili ed inutile per le cose utili e che questo renderebbe la giustizia qualcosa di non σπουδαῖος, il tuo ragionamento deve essere necessariamente sbagliato perché la giustizia è senza ombra di dubbio una condizione σπουδαία».

L'aggettivo σπουδαῖος si trova, perciò, ad indicare un valore senz'altro positivo come quello della giustizia. Σπουδαῖοι, inoltre, devono essere i φύλακες della nuova città (423c2–d2):

Καὶ τούτου γε, ἦν δ' ἐγώ, ἔτι φαυλότερον τόδε, οὐ καὶ
ἐν τῷ πρόσθεν ἐπεμνήσθημεν λέγοντες ὡς δέοι, ἐάντε
τῶν φυλάκων τις φαῦλος ἔκγονος γένηται, εἰς τοὺς
ἄλλους αὐτὸν ἀποπέμπεσθαι, ἐάντ' ἐκ τῶν ἄλλων
σπουδαῖος, εἰς τοὺς φύλακας.

I guardiani non sono direttamente definiti σπουδαῖοι, ma Socrate dichiara che chi tra la massa si trovi ad essere σπουδαῖος dovrà essere elevato al rango di φύλαξ, condizione che sarà, dunque, σπουδαία a sua volta. Poche righe oltre si indica, poi, una corretta παιδεία quale mezzo per diventare un cittadino σπουδαῖος ed ἔννομος (424e), con un conseguente collegamento tra l'essere σπουδαῖος e il rispettare le leggi della propria πόλις. L'essere σπουδαῖος, dunque, diventa una qualità che serve a connotare non solo determinate azioni, ma anche alcuni tipi di uomini e si accompagna ad altre virtù che, plasmate da una corretta educazione, danno origine al carattere del filosofo.

Un aspetto ancora più interessante nell'utilizzo del termine da parte di Platone si può riscontrare in alcune pagine di critica letteraria riguardo a retorica e poesia. Nel VII libro Socrate si sofferma sulla natura dell'uomo buono, ma quando si avvicina al punto cruciale della sua argomentazione si accorge di essersi lasciato trasportare dal fervore della conversazione oltre il limite che la situazione imponeva (536b8–c5):

ΣΩ. γελοῖον δ' ἔγωγε καὶ ἐν τῷ
παρόντι <τι> ἔοικα παθεῖν.
ΓΛ. Τὸ ποῖον; ἔφη.
ΣΩ. Ἐπελαθόμεν, ἦν δ' ἐγώ, ὅτι ἐπαίζομεν, καὶ μᾶλλον
ἐντεινόμενος εἶπον. λέγων γὰρ ἅμα ἔβλεψα πρὸς

φιλοσοφίαν, καὶ ἰδὼν προπεπηλακισμένην ἀναξίως
ἀγανακτήσας μοι δοκῶ καὶ ὥσπερ θυμωθεὶς τοῖς
αἰτίοις σπουδαιότερον εἰπεῖν ἅ εἶπον.

Come indica il Vegetti, il passo richiama chiaramente il *Fedro* (276e) nell'utilizzo del verbo παίζω³¹⁸; ma anche la somiglianza con i versi delle *Rane* precedentemente citati è altrettanto evidente³¹⁹.

Nel passo del *Fedro* Socrate e il suo interlocutore stanno discutendo della scarsa validità dei discorsi scritti in contrasto con l'utilità della dialettica tipica del filosofo, che proprio nel VII libro della *Repubblica* viene indicata come la migliore tra le tecniche di indagine. Socrate sembra voler qui sottolineare ancora più marcatamente la necessità e la superiorità della disciplina dialettica anche nei confronti dello stesso discorso che sta conducendo con Glaucone: come indica, infatti, il Reale nel suo commento al passo del *Fedro*, nella *Repubblica* in due occasioni Socrate si riferisce al discorso presente come ad un μυθολογεῖν, ovvero un parlare per immagini senza riferimenti alla realtà³²⁰. Dal momento, dunque, che Socrate non si sta servendo della tanto elogiata dialettica per condurre il suo discorso, egli deve fare attenzione a non mettere troppa enfasi nelle sue parole, ma al contrario tenere sempre presente che si tratta di un gioco. Il comparativo σπουδαιότερον, perciò, fa riferimento ad attività più serie e virtuose, quali appunto la dialettica, che sono preposte ad accogliere ragionamenti più profondi e concreti di quelli che sono oggetto della *Repubblica*³²¹. Inoltre, nella battuta successiva (536c3) Socrate si definisce significativamente un ῥήτορ, come a togliere ulteriore motivo di

318 VEGETTI, *Repubblica*, 908–9 n. 57.

319 Cfr Aristoph. *Ran.* 519–25.

320 Se fosse lecito compiere un ragionamento alla luce di tutta l'opera di Platone, potremmo senza esitazione pensare alle Leggi come a quel discorso σπουδαιότερος cui Socrate ha fatto riferimento nel testo. Le Leggi, infatti, si differenziano dalla *Repubblica* per la loro assoluta concretezza nella volontà di edificare le fondamenta di una città reale e non più mitologica.

321 REALE, *Fedro*, 267–8. La prima occasione di definire il discorso che Socrate e i suoi interlocutori si apprestano a fare si presenta nel II libro della *Repubblica* quando si introduce il tema dell'educazione nella πόλις (376d9–a4): Ἰθὶ οὖν, ὥσπερ ἐν μύθῳ μυθολογοῦντές τε καὶ σχολὴν ἄγοντες λόγῳ παιδεύομεν τοὺς ἀνδρας. Nel IV libro, invece, si fa esplicito riferimento all'intero impianto della *Repubblica*, che intende, appunto, proporre una costituzione alternativa a quelle esistenti (501e2–5): Ἐτι οὖν ἀγχιανοῦσι λεγόντων ἡμῶν ὅτι πρὶν ἂν πόλεως τὸ φιλόσοφον γένος ἐγκρατὲς γένηται, οὔτε πόλει οὔτε πολίταις κακῶν παῦλα ἔσται, οὐδὲ ἡ πολιτεία ἦν μυθολογοῦμεν λόγῳ ἔργῳ τέλος λήψεται;

Per la sua argomentazione Reale si basa per lo più sul contributo di LUTHER (*Schwäche*, 536), che mette a sua volta in collegamento il passo del *Fedro* con quelli già citati della *Repubblica*.

serietà al suo argomentare, rinnovando ancora una volta la polemica nei confronti della retorica.

Di notevole interesse, poi, per gli elementi presenti nel discorso e per il luogo in cui si trovano, sono due passi del X libro (603c2 e 608a6–7). Il primo dei due è in relazione all'importante discorso sulla μίμησις che occupa tutta la parte iniziale del libro; Socrate chiede a Glaucone se dal suo punto di vista la parte della διάνοια che è interessata dall'atto imitativo sia da ritenersi φαύλη o σπουδαία:

Μὴ τοίνυν, ἦν δ' ἐγώ, τῷ εἰκότι μόνον πιστεύσωμεν ἐκ
τῆς γραφικῆς, ἀλλὰ καὶ ἐπ' αὐτὸ αὖ ἔλθωμεν τῆς
διανοίας τοῦτο ᾧ προσομιλεῖ ἢ τῆς ποιήσεως μιμητική,
καὶ ἴδωμεν φαῦλον ἢ σπουδαῖόν ἐστιν.

In questa occasione σπουδαῖος è utilizzato come attributo di διάνοια in contrapposizione con φαῦλος risultando, perciò, ancora una volta più legato alle virtù morali che non all'impegno o all'interesse. Platone si chiede se quella parte dell'intelligenza umana che si dedica all'imitazione sia σπουδαία o debba essere considerata φαύλη, ovvero, se coloro che si dedicano alle arti imitative siano σπουδαῖοι o φαῦλοι. Il termine φαῦλος, più volte utilizzato anche negli scritti di Aristotele in opposizione a σπουδαῖος, ha anch'esso un valore per lo più morale, che conferma quanto detto a proposito di σπουδαῖος.

La risposta al quesito precedentemente posto sulla natura della parte di διάνοια che si dedica all'imitazione giunge poche pagine dopo, quando la focalizzazione del discorso si sposta da chi imita all'imitazione, in questo caso poetica, in sé.

Il secondo passo, infatti, conclude l'argomentazione ammettendo che possa esistere una poesia piacevole e allo stesso tempo utile per la πολιτεία (307d6–e2), ma che i cittadini debbano comunque stare in guardia nei suoi confronti:

Ἀσόμεθα δ' οὖν ὥς οὐ σπουδαστέον ἐπὶ τῇ τοιαύτῃ
ποιήσει ὥς ἀληθείας τε ἀπτομένη καὶ σπουδαία, ἀλλ'
εὐλαβητέον αὐτήν ὃν τῷ ἀκροωμένῳ, περὶ τῆς ἐν αὐτῷ
πολιτείας δεδιότι, καὶ νομιστέα ἅπερ εἰρήκαμεν περὶ
ποιήσεως.

La conclusione cui si giunge in questo libro della *Repubblica*, dunque, è che la poesia, nella maggioranza delle sue forme, non possa essere considerata σπουδαία e che, di

conseguenza, non possano esserlo nemmeno coloro che la praticano.

Anche nella *Repubblica*, dunque, si può rintracciare un duplice significato per σπουδαῖος: da un lato l'aggettivo indica attività serie ed impegnative in contrapposizione allo scherzo e al tempo libero; dall'altro, la sua contrapposizione con φαῦλος e il suo impiego come attributo in relazione all'uomo o a parti della sua anima, rimanda ad un contesto etico, con l'acquisizione di un significato positivo vicino a quello di ἀγαθός. Sebbene, poi, il termine sia utilizzato anche in contesti poetici, non è ancora possibile stabilire una sua connessione con un genere preciso.

3. Ancora sull'etica: le Leggi.

Nelle *Leggi* σπουδαῖος viene utilizzato sia in ambito etico per identificare un determinato tipo di uomo o di azione, sia in ambito poetico per definire una caratteristica tipica di un certo tipo di espressione artistica.

La prima accezione che si incontra nello scritto è posta in relazione al carattere del cittadino e del governante della nuova πόλις. Platone utilizza l'aggettivo per indicare valori totalmente positivi, che si discostano progressivamente dal sostantivo σπουδή per avvicinarsi alla sfera morale.

La prima occorrenza del termine si trova all'inizio del terzo libro, quando l'Ateniese propone di ripercorre l'evoluzione delle diverse civiltà per scoprire le cause e le modalità dei mutamenti. Insieme con le città, dice l'Ateniese nel primo degli esempi proposti, il diluvio avrà certamente distrutto ciò che di buono quella civiltà aveva prodotto in ogni ambito umano (677c4–7):

ΑΘ. Οὐκοῦν ὄργανά τε πάντα ἀπόλλυσθαι, καὶ εἴ τι
τέχνης ἦν ἐχόμενον σπουδαίως ἡύρημένον ἢ πολιτικῆς
ἢ καὶ σοφίας τινὸς ἑτέρας, πάντα ἔρρειν ταῦτα ἐν τῷ
τότε χρόνῳ φήσομεν;

Il passo è piuttosto chiaro a livello di comprensione generale: nella distruzione di una civiltà vanno perduti anche tutti gli eventuali progressi che siano stati compiuti in campo tecnico, sia nell'arte politica, sia in altri tipi di σοφία. L'avverbio σπουδαίως deve essere necessariamente messo in relazione al participio ἡύρημένον e si deve

intendere che l'Ateniese voglia sottolineare il rammarico per la scomparsa di quelle arti, come la τέχνη πολιτική, che furono scoperte con un atteggiamento rivolto alla virtù e che, dunque, sarebbero state utili se fossero state tramandate anche alle generazioni successive. Il verbo ἔχω, infatti, di norma presenta la costruzione con l'avverbio nella diatesi attiva, mentre per la forma medio-passiva ci sono testimonianze di costruzioni con il genitivo del participio, che, nel caso presente, si legherebbe a τέχνης con il significato di «concernente/relativo a»³²². L'uso di σοφία come sinonimo di τέχνη, inoltre, rivela forse un atteggiamento positivo nei confronti delle τέχναι a cui si sta facendo riferimento, giustificando quindi l'uso di un avverbio che sottolineerebbe il carattere virtuoso di tali scoperte.

Altri due passi, rispettivamente del IV e del VI libro, contribuiscono a rafforzare la connessione di σπουδαῖος con l'uomo e il suo valore morale. Il primo propone la tipica opposizione tra gli uomini σπουδαῖοι e la massa, che altrove, come era già chiaro da alcuni riferimenti della *Repubblica*, si identifica con la definizione di οἱ φαῦλοι. L'Ateniese, impegnato nella critica delle costituzioni esistenti, riflette sulla inadeguatezza delle πόλεις che basano il loro governo sulla forza della flotta (707a5–b2):

πρὸς δὲ τούτοις αἱ διὰ τὰ ναυτικὰ πόλεων δυνάμεις
ἄμα σωτηρία τιμὰς οὐ τῷ καλλίστῳ τῶν πολεμικῶν
ἀποδιδόασιν· διὰ κυβερνητικῆς γὰρ καὶ
πεντηκονταρχίας καὶ ἐρετικῆς, καὶ παντοδαπῶν καὶ οὐ
πάνυ σπουδαίων ἀνθρώπων γιγνομένης, τὰς τιμὰς
ἐκάστοις οὐκ ἂν δύναίτο ὀρθῶς ἀποδιδόναι τις.

Non ci si deve affidare ai marinai delle triremi, afferma l'Ateniese, che sono persone della peggior specie, ma a uomini σπουδαῖοι che siano capaci di dare a ciascuno l'onore che merita. La connotazione di σπουδαῖος presenta, dunque, caratteristiche positive quali buone doti intellettuali e capacità di comando.

L'opposizione tra σπουδαῖος e φαῦλος si rintraccia nel VI libro, in una sezione dedicata alla composizione della βουλή (756e9–a2):

Ἡ μὲν αἵρεσις οὕτω γιγνομένη μέσον ἂν ἔχοι
μοναρχικῆς καὶ δημοκρατικῆς πολιτείας, ἧς ἀεὶ δεῖ

322 Cfr LSJ, 750 punti B e C.

μεσεύειν τὴν πολιτείαν· δοῦλοι γὰρ ἂν καὶ δεσπόται
οὐκ ἂν ποτε γένοιντο φίλοι, οὐδὲ ἐν ἴσαις τιμαῖς
διαγορευόμενοι φαῦλοι καὶ σπουδαῖοι

Dopo aver descritto dettagliatamente i criteri dell'elezione e la composizione del consiglio, l'Ateniese dichiara che si debba tenere una via di mezzo tra la monarchia e la democrazia, così che non ci si aspetti che φαῦλοι e σπουδαῖοι diventino amici. Le due classi di individui, infatti, sono talmente distanti tra loro, come lo sono, per esempio, schiavi e padroni, che è impossibile qualsiasi forma di incontro tra le due. In questo caso all'aspetto morale si aggiunge quello sociale, per cui gli uomini delle classi meno abbienti sono considerati per loro natura φαῦλοι, al contrario degli esponenti dei ceti più elevati, che di norma sono da ritenersi σπουδαῖοι³²³. I φαῦλοι, dunque, sono uomini di basso livello e privi di qualsiasi qualità intellettuale, mentre gli σπουδαῖοι rappresentano una *élite* sociale qualificata e in grado di guidare una città.

Più vicino al significato di σπουδή è invece il neutro sostantivo τὸ σπουδαῖον che si trova in un passo del VII libro (803c2–6):

ΑΘ. Φημὶ χρῆναι τὸ μὲν σπουδαῖον σπουδάζειν, τὸ δὲ
μὴ σπουδαῖον μὴ, φύσει δὲ εἶναι θεὸν μὲν πάσης
μακαρίου σπουδῆς ἄξιον, ἄνθρωπον δέ, ὅπερ εἵπομεν
ἔμπροσθεν, θεοῦ τι παίγνιον εἶναι μεμηχανημένον, καὶ
ὥντως τοῦτο αὐτοῦ τὸ βέλτιστον γεγονέναι·

L'Ateniese sta impartendo nozioni sulla giusta misura delle attività ludiche ed è giunto a trattare della musica, della poesia e dei canti accompagnati dalla danza. A conclusione del ragionamento si inserisce una considerazione che interviene sulla natura delle occupazioni che si devono prediligere nell'arco della vita. In un primo tempo l'Ateniese afferma che ci si deve occupare di τὸ σπουδαῖον e nella frase successiva spiega che, per esempio, un dio è sempre σπουδῆς ἄξιος: il collegamento con τὸ σπουδαῖον è troppo evidente per essere casuale. Anche la presenza del verbo σπουδάζω sembra confermare tale significato con la sua tipica accezione, che mette in risalto l'impegno e la serietà profusi in determinate attività. In questo caso, dunque,

323 Questa affermazione si deve connettere con il passo della *Repubblica* precedentemente analizzato, in cui l'Ateniese sosteneva che se un giovane appartenente al popolo si trovasse ad essere per sua natura σπουδαῖος non si dovrebbe esitare ad ammetterlo tra i φύλακες, che avrebbero, invece, dovuto escludere uno dei loro figli dalla loro cerchia, qualora si fosse rivelato un φαῦλος (*Resp.* 423c2–d2).

σπουδαῖος torna ad essere in rapporto diretto con σπουδή senza espliciti riferimenti a valori etici positivi, che possano indicare una condivisione di significato.

Come nel passo citato si rintraccia anche la significativa opposizione tra σπουδή e παίγνιον, così sempre nel VII libro si incontra una netta contrapposizione tra σπουδή e γέλως in ambito esplicitamente poetico (810e6–9):

λέγω μὴν ὅτι ποιηταί τε ἡμῖν εἰσὶν
τινες ἐπῶν ἑξαμέτρων πάμπολλοι καὶ τριμέτρων καὶ
πάντων δὴ τῶν λεγομένων μέτρων, οἱ μὲν ἐπὶ
σπουδήν, οἱ δ' ἐπὶ γέλωτα ὥρμηκότες

Se alcuni poeti sono rivolti al γέλως, altri alla σπουδή, è lecito supporre che ci sia un tipo di poesia γαλοία, incentrata sul divertimento e la derisione, e un tipo di poesia σπουδαία, che si articola ad un livello maggiore di serietà. In questo passo Platone suddivide in modo esplicito la poesia in due generi distinti, che si differenziano in base agli argomenti trattati, ai personaggi rappresentati e alle intenzioni dell'autore³²⁴.

Poco dopo l'Ateniese, dopo aver trattato dell'esperienza della lotta e della sua validità, si sofferma sui movimenti imitativi, che raggruppa sinteticamente sotto la definizione di ὄρχησις (814e2–9):

δύο μὲν αὐτῆς εἶδη χρὴ
νομίζειν εἶναι, τὴν μὲν τῶν καλλίωνων σωμάτων ἐπὶ τὸ
σεμνὸν μιμουμένην, τὴν δὲ τῶν αἰσχίωνων ἐπὶ τὸ
φαῦλον, καὶ πάλιν τοῦ φαύλου τε δύο καὶ τοῦ
σπουδαίου δύο ἕτερα. τοῦ δὴ σπουδαίου τὴν μὲν κατὰ
πόλεμον καὶ ἐν βιαίοις ἐμπλακέντων πόνοις σωμάτων
μὲν καλῶν, ψυχῆς δ' ἀνδρικῆς, τὴν δ' ἐν εὐπραγίαις τε
οὔσης ψυχῆς σώφρονος ἐν ἡδοναῖς τε ἐμμέτρους·

È possibile, dunque, nella danza come nella poesia, imitare soggetti φαῦλοι quanto soggetti σπουδαῖοι; questi ultimi possono essere, spiega l'Ateniese, καλὰ σώματα impegnati in attività belliche o ἀνδρικαὶ ψυχαί oppure, ancora, σώφρονες ψυχαί rivolte alle buone azioni o a piaceri misurati. Mentre nella prima distinzione l'Ateniese aveva contrapposto un'imitazione ἐπὶ τὸ σεμνόν ad una ἐπὶ τὸ φαῦλον, nel periodo successivo al τὸ σεμνόν viene sostituito lo σπουδαῖον. In primo luogo, dunque,

³²⁴ Cfr GASTALDI, *Spoudaios*, 95 e 97.

σπουδαῖον ha accezioni simili a σεμνόν, con il quale è probabile che condivida l'idea del carattere elevato dell'argomento. Altre tre, poi, sono le caratteristiche dello σπουδαῖος identificate nella successiva descrizione: le prime due, un bel corpo e un'animo coraggioso, appartengono all'ambito bellico, la terza, un'animo saggio, alla sfera etica. Sebbene non ci sia alcun riferimento esplicito all'ἀρετή, la definizione appare molto più vicina ad essa che non alla σπουδή: caratteristiche simili, infatti, saranno quelle che Aristotele, nei suoi scritti di etica, riconosce all'uomo σπουδαῖος, che è spesso descritto come colui che conduce la sua vita secondo virtù.

Una forma sostantivata dell'aggettivo ricorre una seconda volta nel noto passo del VII libro, in cui Platone fa affermare all'Ateniese che non si può capire τὰ σπουδαῖα senza conoscere τὰ γελοῖα (816d9–e10):

ἄνευ γὰρ γελοίων τὰ σπουδαῖα καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τὰ ἐναντία μαθεῖν μὲν οὐ δυνατόν, εἰ μέλλει τις φρόνιμος ἔσεσθαι, ποιεῖν δὲ οὐκ αὖ δυνατόν ἀμφοτέρω, εἴ τις αὖ μέλλει καὶ σμικρὸν ἀρετῆς μεθέξειν, ἀλλὰ αὐτῶν ἔνεκα τούτων καὶ μανθάνειν αὐτὰ δεῖ, τοῦ μή ποτε δι' ἄγνοιαν δοῦναι ἢ λέγειν ὅσα γελοῖα, μηδὲν δέον, δούλοις δὲ τὰ τοιαῦτα καὶ ξένοις ἐμμίσθοις προστάττειν μιμεῖσθαι, σπουδὴν δὲ περὶ αὐτὰ εἶναι μηδέποτε μηδ' ἡντινοῦν, μηδέ τινα μανθάνοντα αὐτὰ γίγνεσθαι φανερόν τῶν ἐλευθέρων, μήτε γυναῖκα μήτε ἄνδρα, καινὸν δὲ αἰεὶ τι περὶ αὐτὰ φαίνεσθαι τῶν μιμημάτων.

La pagina riveste un'importanza singolare per chi tenti di comprendere la posizione di Platone nei confronti della commedia. L'apertura del paragrafo, infatti, dichiara esplicitamente che a quel punto della trattazione è necessario indagare τὰ (...) τῶν ἐπὶ τὰ τοῦ γελοίου κωμωδήματα τετραμμένων, κατὰ λέξιν τε καὶ ᾠδὴν καὶ κατὰ ὄρχησιν καὶ κατὰ τὰ τούτων πάντων μιμήματα κεκωμωδημένα (816d6–8). Sebbene più avanti si incontri nel passo il termine σπουδή, sembra che il τὰ σπουδαῖα di 816d9 sia da collegare piuttosto con la proposizione ipotetica che si può leggere due righe oltre: chi vuole raggiungere un minimo di ἀρετή deve dedicarsi ad attività σπουδαῖα. Il termine, dunque, si avvicina di nuovo all'ἀρετή e, in questo caso, ne diviene il mezzo atto a raggiungerla. La contrapposizione di τὰ σπουδαῖα e τὰ γελοῖα, inoltre, richiama i versi delle *Rane* pronunciati dal coro al suo ingresso in scena, che abbiamo già

considerato in precedenza (385–393). Gli σπουδαῖα, che in precedenza avevamo visto contrapposti ai γελοῖα, diventano anche in Platone oggetto della poesia.

Poche righe oltre il passo che abbiamo appena riportato Platone riporta la seguente affermazione (817a1–5):

ὅσα μὲν οὖν περὶ γέλωτά ἐστιν παίγνια, ἃ δὴ
κωμωδίαν πάντες λέγομεν, οὕτως τῷ νόμῳ καὶ λόγῳ
κείσθω· τῶν δὲ σπουδαίων, ὥς φασι, τῶν περὶ
τραγωδίαν ἡμῖν ποιητῶν, ἐάν ποτέ τινες αὐτῶν ἡμᾶς
ἐλθόντες ἐπανερωτήσωσιν οὕτωςί πως·

L'Ateniese dichiara apertamente che i poeti che scrivono tragedie sono da considerare σπουδαῖοι. Il passo è commentato dal Giuliano, che ne mette in luce un aspetto che si può considerare decisivo ai fini della sua comprensione³²⁵. Lo studioso, infatti, riconosce come per Platone i poeti tragici, insieme con la loro produzione poetica, non siano in assoluto da bandire dalla città, poiché in un certo senso sono loro stessi i protagonisti della scena «e tutto il loro Stato è costituito come una μίμησις τοῦ καλλίστου καὶ ἀρίστου βίου, il che rappresenta la più vera τραγωδία (b3–5)». Come afferma in un capitolo successivo lo stesso Giuliano seguendo il ragionamento di Lucas in merito all'uso di σπουδαῖος nella *Poetica*³²⁶, si può affermare che Platone utilizzi il termine come formula distintiva della tragedia e, aggiungiamo noi, che il filosofo percepisca lo stesso come un'unione inscindibile delle caratteristiche della σπουδή e di altri valori etici positivi, con una probabile preponderanza dei secondi.

Dall'analisi dei passi in cui Platone si è servito dell'aggettivo σπουδαῖος è possibile constatare che, come abbiamo più volte ripetuto, esso risulta in stretta connessione con la sfera etica, sebbene non sia del tutto abbandonata l'influenza della σπουδή con cui condivide lo stesso campo semantico. Si deve altresì evidenziare come l'aggettivo, che in Senofonte conservava il legame con σπουδή se in relazione ad attività o cose mentre assumeva una sfumatura etica se connesso all'uomo, in Platone sembri avere relazione con la sfera morale anche quando si trova in associazione con azioni o cose. Tale relazione è rafforzata dal frequente utilizzo della contrapposizione σπουδαῖος–

³²⁵ GIULIANO, *Platone*, 42–43.

³²⁶ GIULIANO, *Platone*, 125–26 n. 317 e LUCAS, *Poetics*, 63.

φαῦλος, in cui il secondo elemento sembra riferirsi alla moralità e all'etica in modo ancora più esplicito del primo.

Si può concludere, dunque, affermando che Platone, come il suo contemporaneo Senofonte, carica σπουδαῖος di valenze nuove rispetto al passato, in cui esso rappresentava semplicemente la derivazione aggettivale del sostantivo σπουδή³²⁷ e che rispetto allo storico attribuisca al termine un valore etico anche quando non si trovi in associazione all'uomo. Platone, inoltre, conferma l'utilizzo di σπουδαῖος in ambito poetico, ribadendo ulteriormente la contrapposizione σπουδαῖον-γελοῖον, che era già presente in Aristofane.

IV

1. I soggetti della tragedia: σπουδαῖον nella Poetica.

All'inizio della *Poetica*, prima di isolare la tragedia come argomento principale della trattazione, Aristotele fa un'introduzione generale sulle diverse τέχναι imitative: queste differiscono tra di loro per tre diverse caratteristiche (1447a17-18):

ἢ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἢ τῷ ἕτερον ἢ τῷ ἑτέρως
καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον.

L'imitazione, dunque, può avvenire con mezzi diversi, può avere diversi oggetti e può essere realizzata in diversi modi. Nel primo caso Aristotele propone il classico paragone con il pittore, che può utilizzare i colori e i disegni, mentre le arti mimetiche compiono l'imitazione ἐν ὀσθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ (1447a19-21). La terza differenza ricalca il modello della μίμησις platonica esposto in modo approfondito nel III libro della *Repubblica*³²⁸, con l'individuazione di tre modalità di imitazione (1448a19-

327 Si veda, per questo aspetto, l'analisi della GASTALDI (*Spoudaios*; 65-67), che inquadra in questo senso le poche occorrenze riscontrate prima di Platone e Senofonte, limitate quasi esclusivamente a Teognide, Pindaro ed Erodoto.

328 Si veda in particolare l'approfondimento in *Resp.* III, 392c-398b. Come suggerisce giustamente VEGETTI (*Repubblica*, vol. II 356), mentre Platone in questa parte della *Repubblica* si concentra su quella che GIULIANO, *Platone* chiama μίμησις di uomini, Aristotele si occupa della cosiddetta μίμησις di cose, per usare un'altra espressione del Giuliano, o meglio di azioni, includendovi anche quella ἀπλή διήγησις (*Resp.* III, 392d4) che Platone, invece, contrappone alla μίμησις.

23). La seconda differenza, invece, riguarda gli oggetti dell'imitazione (1448a1–5):

Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας,
 ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ
 γὰρ ἦθη σχεδὸν αἰεὶ τούτοις ἀκολουθεῖ μόνοις, κακία
 γὰρ καὶ ἀρετὴ τὰ ἦθη διαφέρουσι πάντες), ἦτοι
 βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χείρονας ἢ καὶ τοιούτους,
 ὥσπερ οἱ γράφει·

«Due termini cruciali della *Poetica*» commenta il Lanza «appaiono in queste prime righe: agire (*prattein*) e serio (*spoudaios*)»³²⁹. Il termine viene spiegato dallo studioso come simbolo del «nuovo valore morale della tradizione raccolta da Aristotele». Janko precisa che «the epithet (*spoudaios*) (...) connotes a person we should take seriously in both social and moral terms»³³⁰.

I caratteri dei personaggi sono divisi in due categorie contrapposte: da un lato si pongono gli σπουδαῖοι, ovvero coloro che si distinguono (διαφέρουσι) per la loro ἀρετή, dall'altro i cosiddetti φαῦλοι, cioè coloro che sono contraddistinti da particolare κακία³³¹. Ciò significa che, come indica anche Platone nel III della *Repubblica* (396c4–396e2), coloro che imitano si troveranno a vestire i panni di persone migliori, simili o addirittura peggiori rispetto a loro stessi. In questo passo della *Poetica*, dunque, si definiscono, come suggerisce anche il Gallavotti³³², le diverse qualità dei personaggi, che individuano a loro volta generi diversi di composizione poetica: gli σπουδαῖοι, caratterizzati da un carattere virtuoso, rappresentano il genere tragico, i φαῦλοι quello comico. Il commentatore riconosce in questo passo un'ulteriore suddivisione rappresentata dai personaggi realistici (quelli τοιοῦτοι, tali e quali, rispetto all'artista) che sembrano preannunciare, secondo l'ottica del Gallavotti, l'arte tipica dell'epoca alessandrina, che avrà i suoi maggiori rappresentanti in Menandro prima e in Teocrito

329 LANZA, *Poetica*, 121 n. 1.

330 JANKO, *Poetics*, 71.

331 DUPONT-ROC E LALLOT, *Poétique*, 157, spiegano che «du point de vue de l'éthique, la réalité peut être analysée et épuisée à l'aide des deux grands critères génériques, aretè et kakia, la "vertu" et le "vice", à quoi chacun se mesure; le couple d'adjectifs spoudaioi et phauloi répond très ordinairement, chez Aristote, aux substantifs aretè et kakia». Il commentatori traducono l'epiteto con il termine francese noble così come Valgimigli, *Poetica*, 53, aveva utilizzato la coppia nobile-ignobile, contro la maggioranza dei traduttori che utilizza, invece, il campo semantico della serietà.

332 GALLAVOTTI, *Poetica*, 127.

ed Eroda poi. Gallavotti, infatti, anziché fare riferimento alla prima suddivisione tra σπουδαῖοι e φαῦλοι, si basa sulla successiva tripartizione che vede come protagonista l'artista più che i personaggi. Si deve però tenere presente che, sebbene si possano individuare tre gradi di aderenza all'oggetto della rappresentazione da parte del poeta, le categorie di riferimento continuano ad essere due. Questa seconda suddivisione appare piuttosto come l'espressione tipica del modo di procedere dell'Accademia e dei dialoghi di Platone in particolare: in primo luogo si stabiliscono i termini della questione, per poi procedere ad individuare i diversi gradi di adesione ad essi³³³. Anche Lucas non riconosce qui una terza categoria e spiega che «this third term (...) corresponds to nothing outside the chapter in the literary forms which is supposed to illustrate, and is wholly superfluous». Impossibile, continua Lucas, è anche il parallelo con quei personaggi ὅμοιοι che nel capitolo XV della *Poetica* vengono attribuiti alla tragedia (1453a5)³³⁴. Fermo restando, dunque, che i generi definiti possono essere solamente due, come indicato chiaramente dal testo, si nota tuttavia una triplice distinzione della natura degli autori e del loro atteggiamento nel comporre il testo. Il fatto che un poeta rappresenti un personaggio tale e quale a se stesso, implica la possibilità di abbandonare le figure eroiche e mitologiche, che come dice il Valgimigli sono ἔξω τῶν πολλῶν³³⁵ a favore dell'adozione di personalità più vicine alla realtà³³⁶. Else, infine, citando la traduzione del Butcher, rigetta quella che secondo la sua esperienza è la tradizionale interpretazione del nesso ἀνάγκη δέ κτλ. secondo cui «poetry imitates men; men in general fall into two classes, better and worse (higher or lower); hence poetry imitates men who are better or worse»³³⁷. A parere suo, invece, questa linea non tiene conto della parola chiave del passo: πράττοντας. Aristotele, spiega Else, non si sta riferendo al carattere degli uomini in generale, ma ai loro possibili modi di agire. Il successivo nesso κακία γὰρ...πάντες, secondo l'ottica del commentatore, poiché si riferisce senza dubbio all'ἦθος e non ai πράττοντα dell'uomo,

333 Si veda ancora il III libro della *Repubblica*, nel quale le diverse tipologie di narrazione sono analizzate costantemente in maniera tripartita con la presenza di due forme pure e di una data dalla loro unione (δὲ ἀμφοτέρων).

334 LUCAS, *Poetics*, 62–64.

335 VALGIMIGLI, *Poetica*, 54 n. 2.

336 Cfr. anche ELSE, *Poetics*, 80–1.

337 ELSE, *Poetics*, 69.

risulterebbe fuori luogo, tanto da essere considerato una nota interpolata, come già dal Gudeman³³⁸. La connessione, invece, tra le azioni e i caratteri è stabilita in base al «fundamental principle of Aristotle's theory of character-development» ovvero che «we become what we do»³³⁹.

Poco più avanti Aristotele conclude la sezione sulle diverse tipologie di μίμησις ribadendo quella degli σπουδαῖοι tra le categorie di oggetti imitati e stabilendo, in base ad essa, un collegamento tra Sofocle ed Omero (1448a25–28)³⁴⁰:

ὥστε τῇ μὲν ὁ αὐτὸς ἂν εἴη μιμητὴς Ὀμήρῳ Σοφοκλῆς,
μιμοῦνται γὰρ ἄμφω σπουδαίους, τῇ δὲ Ἀριστοφάνει,
πρᾶττοντας γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἄμφω.

La somiglianza con Aristofane, invece, risiede solo nel fatto che entrambi imitano persone che agiscono, sebbene mutino le qualità morali dei soggetti imitati.

Ancora, poco dopo, si ribadisce che caratteristica della poesia di Omero era quella di imitare personaggi σπουδαῖοι, ma si aggiunge che il poeta epico ebbe anche il pregio di fondare la poesia comica (1448b34–38)³⁴¹:

ὥσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητὴς
Ὀμηρος ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὖ ἀλλὰ καὶ μιμήσεις
δραματικὰς ἐποίησεν), οὕτως καὶ τὸ τῆς κωμωδίας
σχῆμα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον
δραματοποιήσας.

Quando Omero si occupa di τὰ σπουδαῖα, dunque, si prefigura quale iniziatore e precursore della tragedia, tanto da essere messo in comparazione con Sofocle per la condivisione della tipologia di personaggi e situazione rappresentate. Caratteristica

338 ELSE, *Poetics*, 70 e GUDEMAN, *Poetik*, 97–98.

339 ELSE, *Poetics*, 70.

340 Le analogie tra queste pagine e quelle della *Repubblica* di Platone indicate nella nota precedente sono tutt'altro che trascurabili. Anche in questo caso, come già nell'indicare i diversi modi di imitazione, Omero viene preso da Aristotele come esempio di una determinata tipologia di μίμησις, così come Platone lo utilizza come esempio della cosiddetta narrazione mista (*Resp.* III, 392e sgg.).

341 Cfr. GALLAVOTTI, *Poetica*, 130–131 indica giustamente che il μάλιστα 1448b34 è da intendersi in associazione con τὰ σπουδαῖα anziché con ποιητὴς, come viene di solito inteso. Aristotele, infatti, intende dire che Omero si dedicò per lo più a vicende σπουδαῖα e non «che (...) fu un eccellente poeta (...) nel genere serio».

peculiare del poeta epico, inoltre, rispetto ai poeti contemporanei di Aristotele, è quella di saper rappresentare sia uomini σπουδαῖοι sia φαῦλοι. In base a quanto suggerisce Platone si può dedurre, infatti, che almeno nel IV secolo, se non a partire da V tenendo conto dell'ambientazione dei dialoghi, le carriere di commediografi e tragediografi fossero distinte³⁴².

Dal passo appena citato si ha conferma del fatto che gli σπουδαῖοι sono da considerarsi i personaggi caratterizzanti del teatro tragico come della poesia epica. Il neutro plurale è giustificato sia da questa duplice appartenenza che, come spiega il Vahlen, «tam epica quam tragica continentur»³⁴³, sia dal riferirsi oltre che agli uomini σπουδαῖοι anche alle loro azioni.

Ancora sulla condivisione degli stessi soggetti tra epica e tragedia, principale punto di contatto tra le due forme letterarie³⁴⁴, si incentra un passo del V capitolo (1449b9–10 e b17–20):

ἢ μὲν οὖν ἐποποιία τῇ τραγωδίᾳ μέχρ
μὲν τοῦ μετὰ μέτρου λόγῳ μίμησις εἶναι σπουδαίων
ἠκολούθησεν· (...) διόπερ ὅστις περὶ
τραγωδίας οἶδε σπουδαίας καὶ φαύλης, οἶδε καὶ περὶ
ἐπῶν· ἃ μὲν γὰρ ἐποποιία ἔχει, ὑπάρχει τῇ
τραγωδίᾳ, ἃ δὲ αὐτῇ, οὐ πάντα ἐν τῇ ἐποποιίᾳ.

L'epopea e la tragedia, dunque, condividono gli stessi argomenti, cosicché risulta naturale che anche il metro di giudizio sia il medesimo; come commenta il Vahlen, infatti, «bonam partem itineris epica poesis cum tragica una processit (...) dein in diversas partes discedunt».

Da notare nella seconda parte della citazione l'utilizzo dei due aggettivi σπουδαῖος e φαῦλος per indicare, in questo caso, la qualità di una produzione letteraria. I due termini, infatti, conservano quale caratteristica precipua quella di essere l'uno

342 Cfr. Plato, *Resp.*, 395a e *Symp.* 223d, come suggerisce LUCAS, *Poetics*, 77 spiegando che «actually tragic poets also wrote satyr-plays, though never comedies».

343 VAHLEN, *Poetica*, 104.

344 Cfr. LUCAS, *Poetics*, 92: «The most obvious resemblance is that both imitate σπουδαῖοι (cf. 48a26)».

identificativo della presenza di un carattere virtuoso, l'altro di uno κακός³⁴⁵. Lo stesso utilizzo del termine si riscontra anche più avanti nel testo (1451b4–7) quando Aristotele stabilisce la superiorità della poesia sulla storia per il suo occuparsi dell'universale, definendola un'attività σπουδαιότερον³⁴⁶. Tale utilizzo del termine lo specializza ulteriormente nel suo essere identificativo della poesia tragica. Essa, infatti, perché sia di una certa qualità deve necessariamente essere σπουδαία; mentre saranno giudicate φαῦλαι quelle tragedie che non rispondano ai canoni dettati dal trattato e che finiscano per apparire, piuttosto, delle commedie. In merito allo σπουδαιότερον di 1451b6, Lucas spiega che «σπουδαῖος applied to things means what ὁ σπουδαῖος would do or approve» e sottolinea il fatto che «the subject of this chapter is not tragedy alone. Comedy, though less σπουδαία than tragedy, is still superior to history»³⁴⁷.

Il riconoscimento più esplicito degli σπουδαῖοι come personaggi tipici della tragedia si ha in un passo del VI capitolo della *Poetica*, che contiene la definizione di tragedia (1449b24–28):

ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως
σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ
λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων
καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα
τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

Questa famosa definizione, che contiene numerosi spunti di approfondimento di fondamentale importanza per la comprensione dell'intera *Poetica*³⁴⁸, si apre con

345 Per l'uso dei due attributi in contrapposizione nella *Poetica* si veda GASTALDI, *Spoudaios*, 90–sgg, che sottolinea anche come nello scritto sia stabilita una corrispondenza tra la coppia σπουδαῖος/φαῦλος e quella βελτίων/χείρων.

346 Cfr GASTALDI, *Spoudaios*, 91.

347 LUCAS, *Poetics*, 119.

348 In un'unica proposizione si trovano condensate tutte le questioni principali affrontate dalla *Poetica*: oltre al riconoscimento del carattere dei personaggi, Aristotele indica qui quale dovrà essere l'estensione della tragedia, che dovrà dividersi in parti e dovrà essere caratterizzata da un certo tipo di linguaggio. Essa, inoltre, per seguire la traduzione del Gallavotti, «sarà condotta da personaggi in azione (δρώντων), e non esposta in maniera narrativa (οὐ δι' ἀπαγγελίας)». Si trova infine un accenno alla tanto problematica questione della παθημάτων κάθαρσις. Gallavotti indica giustamente come basilare nella definizione del tragico il termine μίμησις che «governa tutto il lungo periodo» e da cui «dipendono, verbalmente, tutte le successive connotazioni, cioè πράξεως ... λόγῳ ... δρώντων, con cui sono indicati rispettivamente l'oggetto, il mezzo e il modo della mimesi tragica».

l'individuazione dell'oggetto della rappresentazione, proprio come all'inizio del capitolo precedente si era aperta la definizione della commedia (1449a31–32: ἡ δὲ κωμῳδία ἐστίν, ὥσπερ εἵπομεν, μίμησις φαυλοτέρων). In netta contrapposizione con i soggetti φαυλότεροι della commedia, Aristotele dichiara che la tragedia è μίμησις di un'azione σπουδαία³⁴⁹ e τελεία (compiuta) di una certa ampiezza. In base ai passi precedentemente presi in considerazione, dunque, si può riconoscere in questa definizione la definitiva associazione del carattere σπουδαῖος di azioni e personaggi con le rappresentazioni tragiche. In ambito letterario, parlare di soggetti o fatti σπουδαῖοι equivale a parlare di un genere elevato come quello della tragedia. Aristotele ha stabilito qui i termini entro i quali il poeta tragico è autorizzato a muoversi; tra questi limiti il primo e fondamentale criterio da rispettare è quello del contenuto³⁵⁰, che per essere adeguato deve necessariamente presentarsi come σπουδαῖον.

Come si possano giudicare σπουδαῖοι un personaggio o un fatto Aristotele lo indica nella parte finale del trattato (cap. XXV 1461a4–9), quando si occupa dei criteri esegetici e in particolare delle possibili critiche e relative soluzioni che possono essere mosse al testo:

περὶ δὲ τοῦ καλῶς ἢ μὴ
καλῶς εἰ εἴρηται τι ἢ πέπρακται, οὐ μόνον σκεπτέον
εἰς αὐτὸ τὸ πεπραγμένον ἢ εἰρημένον βλέποντα εἰ
σπουδαῖον ἢ φαῦλον, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸν πράττοντα ἢ
λέγοντα πρὸς ὃν ἢ ὅτε ἢ ὅτῳ ἢ οὗ ἔνεκεν, οἷον εἰ
μείζονος ἀγαθοῦ, ἵνα γένηται, ἢ μείζονος κακοῦ, ἵνα
ἀπογένηται.

Non si può stabilire la viltà o la serietà di un'azione se non la si considera nel suo complesso, tenendo cioè in considerazione la situazione, il carattere degli interlocutori, la natura e l'importanza dello scopo da raggiungere. Ancora una volta si trovano contrapposti il carattere σπουδαῖος e quello φαῦλος, che si presentano di nuovo come coppia antitetica e inscindibile. In questo passo, come suggerisce Lucas, si utilizza uno

349 FYFE, *Poetry*, 14–15 spiega il nesso μίμησις πράξεως σπουδαίας dicendo che l'oggetto imitato dalla tragedia «is an action or piece of life of serious interest» ovvero «serious enough to be more than trivial».

350 Che la parte più importante di una composizione teatrale fosse il contenuto Aristotele lo sottolinea con forza ancora nel VI capitolo della *Poetica* (1450a38–39), quando nell'elencare i sei elementi costitutivi della tragedia dichiara che ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας.

standard etico basato sulla sequenza σπουδαῖον-φᾶῦλον-ἀγαθόν³⁵¹, che, come vedremo, avrà un grande seguito nei trattati di etica.

I passi della *Poetica* fin qui analizzati suggeriscono anche per Aristotele un utilizzo molteplice del termine σπουδαῖος. In primo luogo esso indica i soggetti rappresentati nell'ambito di un genere letterario elevato che comprende poesia epica e tragica, in contrapposizione ad un genere più basso al quale appartengono espressioni artistiche quali il giambo e la commedia. In secondo luogo, l'aggettivo qualifica l'azione rappresentata dalle espressioni letterarie più elevate, in quanto, appunto, azione compiuta da personaggi di rango σπουδαῖος. Il termine, poi, è utilizzato per definire i poeti che si dedicano ad un determinato genere di poesia con rispetto verso i canoni della relativa τέχνη ποιητική. Infine, σπουδαιότερος è la poesia in generale per il suo occuparsi dell'universale anziché del particolare come la storia³⁵².

Mentre le prime accezioni del termine sembrano appartenere alla sfera etica, con un utilizzo di σπουδαῖος in relazione agli uomini, al loro carattere e alle loro azioni, le ultime due occorrenze presentano un carattere che si potrebbe definire ibrido: da un lato, infatti, si sottolinea la buona qualità dell'autore o dell'opera per la sua aderenza alle regole dell'arte, dall'altra se ne mette in evidenza la serietà in rapporto alle materie di cui si occupa.

Anche lo σπουδαῖος della *Poetica*, dunque, sebbene appaia più spostato verso l'ἀρετή conserva in una certa misura un legame con la σπουδή.

2. L'ἀρετή nell'arte del discorso: σπουδαῖος nella Retorica.

Nello scritto dedicato alla teorizzazione dell'arte del discorso l'accezione di σπουδαῖος appare come completamente spostata verso l'ἀρετή. Le caratteristiche che

³⁵¹ LUCAS, *Poetics*, 240.

³⁵² Sul significato di σπουδαῖος nella *Poetica* si veda GASTALDI, *Spoudaios*, 90–sgg., che mette in evidenza l'unicità del termine all'interno della *Poetica* e il suo distaccarsi in parte dai significati che di esso emergono in altre opere come la *Politica* o l'*Etica Nicomachea*. La Gastaldi, inoltre, mette in evidenza come a partire dal VI capitolo della *Poetica* Aristotele si concentri maggiormente sulla descrizione e teorizzazione del μῦθος, facendo scomparire totalmente il concetto di σπουδαῖον, che da quel momento non ha più ragione di esistere poiché l'azione tragica deve avere origine proprio da un evento che dovrebbe esulare dal carattere dello σπουδαῖος, ovvero da un'ἀμαρτία μεγάλη.

compongono la natura di σπουδαῖος nella *Retorica*, come sarà messo in evidenza, appaiono pressoché parallele a quelle dell'*Etica Nicomachea* e della *Politica*, cosicché le tre opere potranno fornire informazioni sufficienti per riuscire a comprendere il significato del termine anche nella *Poetica*.

Più numerose sono le occorrenze di σπουδαῖος nei primi due libri, mentre una soltanto, sebbene molto interessante, si può rintracciare nel terzo ed ultimo.

Nei primi capitoli del libro di apertura Aristotele si occupa del genere deliberativo, dedicando molte pagine agli argomenti in base ai quali l'oratore deve incoraggiare o scoraggiare il destinatario del discorso. In primo luogo il filosofo si occupa della felicità, elencando i diversi modi attraverso i quali si ritiene di poterla raggiungere; uno di questi è senz'altro l'εὐδοξία, che lo Stagirita definisce in questo modo (1361a25–27):

εὐδοξία δ' ἐστὶν τὸ ὑπὸ πάντων σπουδαῖον
ὑπολαμβάνεσθαι ἢ τοιοῦτόν τι ἔχειν οὗ πάντες
ἐφίενται ἢ οἱ πολλοὶ ἢ οἱ ἀγαθοὶ ἢ οἱ φρόνιμοι.

La buona fama, spiega Aristotele, consiste nell'essere ritenuti τὸ σπουδαῖον o nell'avere qualche dote simile; a questa condizione mirano οἱ πολλοί, οἱ ἀγαθοί ed infine οἱ φρόνιμοι. La condizione di σπουδαῖος, dunque, è ambita dalla maggioranza degli uomini e in particolare dai buoni e dai saggi. In questo caso sembrano coesistere le due sfere dell'ἀρετή e della σπουδή: da un alto, infatti, un uomo onesto e saggio mira ad essere ritenuto qualcosa di virtuoso e buono dal punto di vista morale, dall'altra però la connessione con l'εὐδοξία suggerisce si aspiri anche ad avere una personalità interessante, che stimoli l'attenzione degli altri uomini.

Poche pagine dopo σπουδαῖος, nella forma del comparativo, si associa a καλός per indicare tutte le situazioni ed attività che possano essere identificate nel maggior bene e nel miglior vantaggio. In particolare tali attributi definiscono l'ἐπιστήμη, che si dovrà dunque aggiungere alle condizioni che caratterizzano l'uomo σπουδαῖος essendo σπουδαία essa stessa³⁵³. L'aggettivo in questa occasione, inoltre, si presenta quale sinonimo di ἀγαθός in un contesto in cui si esprimono i valori che contraddistinguono

353 Arist. *Rhet.* 1364b7–11: καὶ ὧν αἱ ἐπιστῆμαι καλλίους ἢ σπουδαιότεραι, καὶ τὰ πράγματα καλλίω καὶ σπουδαιότερα· ὥς γὰρ ἔχει ἡ ἐπιστήμη, καὶ τὸ ἀληθές· κελεύει δὲ τὸ αὐτῆς ἐκάστη. καὶ τῶν σπουδαιωτέρων δὲ καὶ καλλίωνων αἱ ἐπιστῆμαι ἀνάλογον διὰ τὸ αὐτό.

le condizioni conformi all'ἀρετή³⁵⁴.

Ancora in connessione con l'ἀρετή, ma nell'ambito della discussione sul genere epidittico, risulta un passo del IX capitolo dedicato alle forme di lode. In particolare Aristotele sostiene che (1367a17–19):

αἱ τῶν

φύσει σπουδαιοτέρων ἀρεταὶ καλλίους καὶ τὰ ἔργα,
οἷον ἀνδρὸς ἢ γυναικός.

Le virtù degli σπουδαῖοι, dunque, sono le migliori. Il termine si trova ancora intrecciato alla nozione di ἀρετή, che ne diventa sempre di più il contesto precipuo e quasi esclusivo.

Ancora in relazione all'encomio, Aristotele aggiunge un'informazione secondo la quale lo σπουδαῖος è colui che agisce κατὰ προαίρεσιν producendo azioni degne di lode³⁵⁵. L'essere σπουδαῖος, inoltre, comporta l'acquisizione di τιμή ed εὐδοξία grazie al fatto che una delle sue caratteristiche è quella di dire sempre il vero (ἀληθεύειν)³⁵⁶.

All'inizio del secondo libro si ribadisce, con riferimento al libro precedente, la dipendenza di σπουδαῖος da ἀρετή (1378a15–19):

ὁ θ ε ν

μὲν οὖν φρόνιμοι καὶ σπουδαῖοι φανεῖεν ἄν, ἐκ τῶν
περὶ τὰς ἀρετὰς διηρημένων ληπτέον· ἐκ γὰρ τῶν
αὐτῶν κὰν ἕτερόν τις κὰν ἑαυτὸν κατασκευάσειε
τοιούτον·

Molteplici sono le ἀρεταί che concorrono alla formazione del carattere degli σπουδαῖοι, che sono qui associati, come già in precedenza, con i φρόνιμοι.

Di fondamentale importanza in relazione all'argomento della *Poetica* è un'affermazione che Aristotele compie nel corso della disamina sulle passioni, che occupa gran parte del secondo libro. In riferimento al sentimento della compassione (ἔλεος) il filosofo

354 Cfr Arist. *Rhet.* 1364a32, poco prima del passo citato alla nota precedente.

355 Arist. *Rhet.* 1367b22–25: ἐπεὶ δ' ἐκ τῶν πράξεων ὁ ἔπαινος, ἴδιον δὲ τοῦ σπουδαίου τὸ κατὰ προαίρεσιν, πειρατέον δεικνύναι πράττοντα κατὰ προαίρεσιν, χρήσιμον δὲ τὸ πολλάκις φαίνεσθαι πεπραχότα·

356 Arist. *Rhet.* 1371a9: καὶ τιμή καὶ εὐδοξία τῶν ἡδίστων διὰ τὸ γίγνεσθαι φαντασίαν ἐκάστῳ ὅτι τοιοῦτος οἷος ὁ σπουδαῖος, καὶ μᾶλλον ὅταν φῶσιν οὓς οἶεται ἀληθεύειν.

dichiara che (1386b4–7):

καὶ μάλιστα τὸ σπουδαίους εἶναι
ἐν τοῖς τοιούτοις καιροῖς ὄντας ἐλεεινόν· ἅπαντα γὰρ
ταῦτα διὰ τὸ ἐγγὺς φαίνεσθαι μᾶλλον ποιεῖ τὸν ἔλεον,
καὶ ὡς ἀναξίου ὄντος καὶ ἐν ὀφθαλμοῖς φαινομένου
τοῦ πάθους.

Dopo aver a lungo discusso sulle situazioni che possono indurre gli uomini alla pietà, Aristotele conclude dicendo che non esiste niente di tanto compassionevole quanto il vedere un uomo σπουδαῖος coinvolto nel genere di situazioni dolorose di cui ha parlato fino a quel momento. La somiglianza con i passi della *Poetica* dedicati allo stesso sentimento è piuttosto eclatante: il filosofo ribadisce qui il concetto secondo cui un uomo virtuoso ha maggiore garanzia di risultare ἐλεεινός se implicato in situazioni per lui sfavorevoli e dolorose; dal momento che situazioni simili sono la trama tipica delle rappresentazioni tragiche, il cui scopo, tra gli altri, è quello di generare pietà e dolore, ne consegue che i personaggi più adatti ad essere rappresentati sono quelli che incarnano le virtù e i valori degli uomini σπουδαῖοι.

Nelle pagine successive del secondo libro, poi, σπουδαῖος viene più volte associato a qualità e situazioni positive in numerosi esempi dedicati all'indagine sugli entimemi. All'inizio del terzo libro, infine, in un paragrafo dedicato alla struttura dell'epilogo, l'aggettivo si trova unito a φαῦλος in una coppia antitetica, posta in parallelo con la coppia ἀγαθός–κακός (1419b16–19):

δυοῖν δὲ θατέρου δεῖ στοχάζεσθαι, ἢ ὅτι τούτοις
ἀγαθὸς ἢ ὅτι ἀπλῶς, ὁ δ' ὅτι κακὸς τούτοις ἢ ὅτι ἀπλῶς.
ἐξ ὧν δὲ δεῖ τοῦτο κατασκευάζειν [δεῖ], εἴρηνται οἱ
τόποι πόθεν σπουδαίους δεῖ κατασκευάζειν καὶ
φαύλους.

L'opposizione tra σπουδαῖος e φαῦλος, che già in Platone ricorreva più volte, ritornerà con una frequenza piuttosto alta anche negli scritti di etica e nella *Politica*. Nel passo del III libro della *Rhetorica* le caratteristiche del φαῦλος sono parallele a quelle del κακός, mentre quelle dello σπουδαῖος corrispondono a quelle dell'ἀγαθός, confermando l'appartenenza della coppia ad un ambito etico–morale.

3. Virtù e vizio: σπουδαῖοι e φαῦλοι nell'Etica Nicomachea.

Se nella *Poetica* e nella *Retorica* la connotazione di σπουδαῖος assume, come abbiamo visto, una certa rilevanza ai fini della trattazione, non meno importante è l'utilizzo del termine nell'*Etica Nicomachea*. Nel suo procedere per elementi contrapposti, il trattato presenta un utilizzo diffuso di σπουδαῖος per indicare il giusto comportamento tra i due aspetti messi a confronto di volta in volta. Come sarà più chiaro dall'analisi di alcuni passi esemplificativi, la funzione principale di σπουδαῖος nell'*Etica* è quella di indicare che una certa persona o una certa azione sia conforme all'ἀρετή, rispondendo in questo alla definizione che del termine si trova nelle *Categorie* (10b6–10)³⁵⁷:

ἐνίοτε

δὲ καὶ ὀνόματος κειμένου οὐ λέγεται παρωνύμως τὸ
κατ' αὐτὴν ποιὸν λεγόμενον, οἷον ἀπὸ τῆς ἀρετῆς ὁ
σπουδαῖος· τῷ γὰρ ἀρετὴν ἔχειν σπουδαῖος λέγεται,
ἀλλ' οὐ παρωνύμως ἀπὸ τῆς ἀρετῆς·

Nel primo libro dell'*Etica* (1098a7–12), infatti, si legge che

εἰ δ' ἐστὶν ἔργον ἀνθρώπου ψυχῆς ἐνέργεια κατὰ λόγον
ἢ μὴ ἄνευ λόγου, τὸ δ' αὐτὸ φαμεν ἔργον εἶναι τῷ γένει
τοῦδε καὶ τοῦδε σπουδαίου, ὥσπερ κιθαριστοῦ καὶ
σπουδαίου κιθαριστοῦ, καὶ ἀπλῶς δὴ τοῦτ' ἐπὶ πάντων,
προστιθεμένης τῆς κατὰ τὴν ἀρετὴν ὑπεροχῆς πρὸς τὸ
ἔργον· κιθαριστοῦ μὲν γὰρ κιθαρίζειν, σπουδαίου δὲ τὸ
εὔ·

Caratteristica dell'anima di ogni uomo, spiega Aristotele, è quella di essere specializzata in un'ἐνέργεια, un'attività precisa che gli uomini provvisti di ἀρετή svolgono in modo egregio a differenza di coloro che vi si dedicano senza virtù³⁵⁸: un citarista è caratterizzato dal fatto di saper suonare il suo strumento, un citarista

³⁵⁷ Su questa corrispondenza si veda anche GASTALDI, *Spoudaios*, 72–73. Un'analisi della natura di σπουδαῖος nell'*Etica* si può leggere nell'intervento di SCHOTTLAENDER, *Spoudaios*, che mette in evidenza l'aspetto etico che assume il termine in Aristotele, con particolare attenzione all'impegno intellettuale dell'uomo nella ricerca della virtù.

³⁵⁸ L'attività dell'uomo virtuoso è definita σπουδαία anche più avanti nello scritto (1169b32). Cfr anche SCHOTTLAENDER, *Spoudaios*.

σπουδαῖος dal fatto di saperlo suonare bene. Essere conformi all'ἀρετή, dunque, significa essere σπουδαῖοι, ovvero virtuosi in qualsiasi attività umana. Allo stesso modo nella *Poetica* i poeti capaci, che compongono secondo i canoni della τέχνη sono definiti proprio σπουδαῖοι (1449b17–20).

Alla fine del primo libro dell'*Etica* (1102b), poi, risulta chiaro che anche in questo trattato, come già in Platone e nella *Poetica*, il termine in questione forma una coppia antitetica con φαῦλος, che appare come il suo esatto contrario:

φασὶν οὐδὲν διαφέρειν τὸ ἡμισυ τοῦ βίου
τοὺς εὐδαίμονας τῶν ἀθλίων· συμβαίνει δὲ τοῦτο
εἰκότως· ἀργία γάρ ἐστιν ὁ ὕπνος τῆς ψυχῆς ἣ λέγεται
σπουδαία καὶ φαύλη

La parte dell'anima esposta al giudizio morale può essere, dunque, σπουδαία o φαύλη. Considerando che precedentemente, in più di un'occasione, Aristotele aveva ribadito il rapporto tra l'essere σπουδαῖος e il possedere ἀρετή³⁵⁹, l'appellativo di φαῦλος implica la mancanza di virtù e, in base a quanto abbiamo appreso dalla *Poetica* (1448a3), una certa tendenza alla κακία³⁶⁰.

Pochi paragrafi dopo (1106a18–19) si ribadisce ancora la connessione diretta tra la presenza di ἀρετή e la qualificazione di σπουδαῖος di un determinato soggetto, sia esso un uomo o anche solo una parte del corpo:

οἶον ἢ τοῦ ὀφθαλμοῦ ἀρετὴ τὸν τε ὀφθαλμὸν
σπουδαῖον ποιεῖ καὶ τὸ ἔργον αὐτοῦ·

In quanto provvisto di ἀρετή, l'uomo σπουδαῖος è anche l'unico in grado di riconoscere il bene e di giudicarlo secondo verità, a differenza, ancora, del φαῦλος che si affida solo al caso (1113a23–26):

³⁵⁹ Molti altri, anche più avanti nel testo, sono i passi in cui l'uomo σπουδαῖος viene messo in relazione all'ἀρετή. Si veda per esempio 1114b16–20; 1166a12–13; 1170a8–9; 1176a15–18; 1176b7–9; 1176b16–19.

³⁶⁰ Lo stesso accostamento per contrapposizione si ritrova nel VII libro a proposito di temperanza ed intemperanza, dove alla fine di un primo ragionamento su questi stati abituali Aristotele conclude (1151a27): φανερόν δὲ ἐκ τούτων ὅτι ἡ μὲν σπουδαία ἔστι, ἡ δὲ φαύλη. Cfr anche poco più avanti 1151b28, dove si legge una frase analoga a proposito dell'ἐγκράτεια.

εἰ δὲ δὴ ταῦτα μὴ ἀρέσκει, ἄρα φατέον ἀπλῶς μὲν καὶ
κατ' ἀλήθειαν βουλευτὸν εἶναι τὰγαθόν, ἐκάστῳ δὲ τὸ
φαινόμενον; τῷ μὲν οὖν σπουδαίῳ τὸ κατ' ἀλήθειαν
εἶναι, τῷ δὲ φαύλῳ τὸ τυχόν (...).

L'uomo σπουδαῖος, infatti, è capace di κρίνειν ὁρθῶς, dice Aristotele, e in ogni occasione gli appare chiara la verità (1113a29–30).

Più avanti, nel V libro del trattato, si delineano per contrapposizione gli ambiti e gli atteggiamenti consoni all'uomo σπουδαῖος. All'inizio del quarto paragrafo (1130a15–sgg.) si indagano le forme e le manifestazioni della giustizia attraverso le caratteristiche del suo corrispondente vizio: l'ingiustizia. Alla fine della sezione Aristotele, dopo aver distinto due forme di ingiustizia, dichiara che la prima di esse, che ha a che fare con la moralità, riguarda «tutte le attività tipiche dell'uomo virtuoso» (1130b5; trad. Natali³⁶¹). In base a quanto affermato dal filosofo in apertura di paragrafo, inoltre, le attività dello σπουδαῖος dovrebbero essere il coraggio, la buona educazione, la generosità e il rispetto della legge³⁶².

Nel libro successivo, all'interno di un approfondimento sulla natura della saggezza, la connotazione di σπουδαῖος viene dapprima accostata alle scelte dell'uomo φρόνιμος, che ha quale caratteristica precipua quella di perseguire, appunto, τέλη σπουδαῖα (1140a25–31):

δοκεῖ δὴ φρονίμου εἶναι τὸ
δύνασθαι καλῶς βουλευσασθαι περὶ τὰ αὐτῷ ἀγαθὰ
καὶ συμφέροντα, οὐ κατὰ μέρος, οἷον ποῖα πρὸς
ὑγίειαν, πρὸς ἰσχύν, ἀλλὰ ποῖα πρὸς τὸ εὖ ζῆν ὅλως.
σημεῖον δ' ὅτι καὶ τοὺς περὶ τι φρονίμους λέγομεν, ὅταν

361 Cfr. NATALI, *Etica Nicomachea*, 179 *ad locum*: ἄμφω (scil. entrambi le forme di ingiustizia, ovvero quella in relazione alla sfera morale e quella mirata al guadagno economico) γὰρ ἐν τῷ πρὸς ἕτερον ἔχουσι τὴν δύναμιν, ἀλλ' ἢ μὲν περὶ τιμὴν ἢ χρήματα ἢ σωτηρίαν, ἢ εἴ τιτι ἐχοίμεν ἐνὶ ὀνόματι περιλαβεῖν ταῦτα πάντα, καὶ δι' ἡδονὴν τὴν ἀπὸ τοῦ κέρδους, ἢ δὲ περὶ ἅπαντα περὶ ὅσα ὁ σπουδαῖος.

362 Nel testo, come si è già accennato, Aristotele indica le caratteristiche contrarie, tipiche dell'ingiustizia (1130a16–19): κατὰ μὲν γὰρ τὰς ἄλλας μοχθηρίας ὁ ἐνεργῶν ἀδικεῖ μὲν, πλεονεκτεῖ δ' οὐδέν, οἷον ὁ ῥίψας τὴν ἀσπίδα διὰ δειλίαν ἢ κακῶς εἰπὼν διὰ χαλεπότητα ἢ οὐ βοηθήσας χρήμασι δι' ἀνελευθερίαν. Di tenore simile si veda anche un passo del VI libro dell'*Etica*, nel quale si ribadisce che il rispetto delle leggi è caratteristica del virtuoso (1144a13–20), come all'inizio del libro successivo sono definite tipiche degli uomini σπουδαῖοι ed ἐπαινετοὶ qualità come ἡ ἐγκράτεια e la καρτερία (1145b8–9), che più avanti sono esse stesse riconosciute come σπουδαῖα (1146a13–15). Σπουδαῖοι saranno, infine, alcuni desideri e piaceri che hanno la capacità di portare al bene (1148a22–26).

πρὸς τέλος τι σπουδαῖον εὖ λογίσωνται, ὧν μὴ ἐστι
τέχνη. ὥστε καὶ ὅλως ἂν εἴη φρόνιμος ὁ βουλευτικός.

e in seguito utilizzata per definire direttamente la saggezza (1141a20–22):

ἄτοπον γὰρ εἴ τις τὴν πολιτικὴν ἢ τὴν
φρόνησιν σπουδαιοτάτην οἶεται εἶναι, εἰ μὴ τὸ ἄριστον
τῶν ἐν τῷ κόσμῳ ἀνθρωπὸς ἐστίν.

Anche la saggezza, dunque, ha relazione con l'essere σπουδαῖος, condizione che va sempre più definendosi in tutte le sue caratteristiche con il procedere del trattato filosofico. L'associazione tra saggio e virtuoso viene sancita in un passo del VII libro in cui si legge (1152a6–8):

Οὐδ' ἅμα φρόνιμον καὶ
ἀκρατῇ ἐνδέχεται εἶναι τὸν αὐτόν· ἅμα γὰρ φρόνιμος
καὶ σπουδαῖος τὸ ἥθος δέδεικται ὧν.

Poche righe più avanti, nello stesso paragrafo, σπουδαῖος diventa attributo delle leggi, invadendo in questo modo anche la sfera giuridica (1152a21) per indicare la buona qualità e la correttezza dell'apparato legislativo³⁶³.

Il paragrafo successivo, ancora nel VII libro, si apre invece con una discussione sul piacere e sul dolore. Riguardo alla prima condizione Aristotele precisa che, secondo alcuni, nessun piacere è un bene (1152b8: τοῖς μὲν οὖν δοκεῖ οὐδεμία ἡδονὴ εἶναι ἀγαθόν), mentre altri ritengono che siano in parte accettabili (1152b10–11: τοῖς δ' εἶναι μὲν εἶναι, αἱ δὲ πολλαὶ φαῦλαι) pur riconoscendo che non possono essere tutti virtuosi (μὴ πάσας σπουδαίας). La qualità di σπουδαῖος, dunque, può apparire soggettiva, come spiega più avanti lo stesso Aristotele (1152b25–sgg.), e un uomo può ritenere virtuoso ciò che secondo un altro uomo è vile. Abbiamo infatti visto in precedenza che solo l'uomo virtuoso è capace di perseguire il vero bene, ma che tutti gli uomini sono convinti di farlo, cosicché è naturale che sembri loro σπουδαῖος il fine che perseguono, sebbene solo il τέλος del virtuoso lo sia davvero³⁶⁴. L'essere σπουδαῖος si conferma come tipico sia dell'uomo che vive secondo virtù sia delle azioni giuste e

³⁶³ Cfr. anche EN 1180a34–35.

³⁶⁴ Sulla veridicità del giudizio dell'uomo σπουδαῖος si veda ancora EN 1170a14–15.

compiute, anch'esse, secondo virtù.

In seguito sono indagati i piaceri corporei (1154a7–sgg.). Data la loro capacità di scacciare il dolore, essi appaiono tutti buoni, ma in verità non sono affatto da scegliersi: tuttavia, per il motivo che si è detto, essi possono sembrare una cosa eccellente (σπουδαῖον; 1154a31) a chi non sia capace di riconoscere il bene.

Nel libro successivo, l'ottavo, Aristotele si occupa dell'amicizia. Indagando le diverse forme che può assumere questo tipo di relazione tra uomini, precisa che non tutte possono essere dette vera amicizia, ma che in determinati casi la ricerca del piacevole nelle frequentazioni può assomigliare all'amicizia stessa, senza tuttavia esserlo. In conseguenza di ciò si precisa che l'uomo σπουδαῖος è particolarmente ricercato poiché risulta ἡδὺς καὶ χρήσιμος (1158a34–35), definendo secondo due ulteriori caratteristiche, oltre alla presenza di virtù e saggezza, la natura dell'uomo eccellente.

Ancora sul tema dell'amicizia si incentra il IX libro, nel quale si possono leggere due preziose definizioni dell'uomo σπουδαῖος. La prima ci riporta al già analizzato rapporto di consequenzialità tra la presenza di ἀρετή e la qualificazione di σπουδαῖος, ma aggiunge un breve approfondimento sulle abitudini dell'uomo virtuoso riguardo alla ricerca del bene (1166a12–17):

ἔοικε δέ, καθάπερ εἴρηται, μέτρον ἐκάστων ἢ ἀρετῇ καὶ ὁ σπουδαῖος εἶναι· οὗτος γὰρ ὁμογνῶμονεῖ ἑαυτῷ, καὶ τῶν αὐτῶν ὀρέγεται κατὰ πᾶσαν τὴν ψυχὴν· καὶ βούλεται δὴ ἑαυτῷ τὰγαθὰ καὶ τὰ φαινόμενα καὶ πράττει (τοῦ γὰρ ἀγαθοῦ τὰγαθὸν διαπονεῖν) καὶ ἑαυτοῦ ἕνεκα (τοῦ γὰρ διανοητικοῦ χάριν, ὅπερ ἕκαστος εἶναι δοκεῖ).

Tipica dell'uomo virtuoso, dunque, è la costante ricerca del possesso del bene per se stesso, poiché utilizza la parte dianoetica o conoscitiva dell'anima.

Il secondo approfondimento risulta ancora più denso di informazioni riguardo al comportamento dell'uomo virtuoso nei confronti della patria e degli amici (1169a18–25 e 31–32):

ἀληθὲς δὲ περὶ τοῦ σπουδαίου καὶ τὸ τῶν φίλων ἕνεκα πολλὰ πράττειν καὶ τῆς πατρίδος, καὶ δέη ὑπεραποθνήσκειν· προήσεται γὰρ καὶ χρήματα καὶ τιμὰς καὶ ὅλως τὰ περιμάχητα ἀγαθὰ, περιποιούμενος

ἑαυτῷ τὸ καλόν· ὀλίγον γὰρ χρόνον ἡσθῆναι σφόδρα
 μᾶλλον ἔλοιτ' ἂν ἢ πολὺν ἡρέμα, καὶ βιώσαι καλῶς
 ἐνιαυτὸν ἢ πόλλ' ἔτη τυχόντως, καὶ μίαν πρᾶξιν καλὴν
 καὶ μεγάλην ἢ πολλὰς καὶ μικράς. (. . .)
 εἰκότως δὴ δοκεῖ σπουδαῖος εἶναι, ἀντὶ πάντων
 αἰρούμενος τὸ καλόν.

Inoltre, dice Aristotele poco più avanti,:

εἷ τε φίλου
 μᾶλλον ἔστι τὸ εὖ ποιεῖν ἢ πάσχειν, καὶ ἔστι τοῦ
 ἀγαθοῦ καὶ τῆς ἀρετῆς τὸ εὐεργετεῖν, κάλλιον δ' εὖ
 ποιεῖν φίλους ὁθνείων, τῶν εὖ πεισομένων δεήσεται ὁ
 σπουδαῖος.

L'uomo σπουδαῖος, dunque, sarà colui che vive in funzione del bene, avendo cura della parte dianoetica dell'anima, e che è disposto a sacrificarsi per la patria e per gli amici³⁶⁵, di cui ha bisogno perché è nella sua natura la necessità di fare del bene a chi lo circonda. Sarà anche colui che si disinteressa delle ricchezze e dei piaceri inutili, per andare incontro a grandi e belle azioni degne di lode. Si dovrà notare, inoltre, che nel primo dei passi citati Aristotele si serve di ἀγαθός come sinonimo di σπουδαῖος, con cui condivide la natura tutta tesa alla virtù e al rigore morale.

Rispetto al problema dell'utilizzo del termine σπουδαῖος nella *Poetica* non si può, infine, non considerare un passo del X libro dell'*Etica Nicomachea* nel quale esso è messo in relazione al γελοῖος, dopo la contrapposizione, in apertura di paragrafo, tra σπουδὴ e παιδιὰ (1177a1–6):

δοκεῖ δ' ὁ
 εὐδαίμων βίος κατ' ἀρετὴν εἶναι· οὗτος δὲ μετὰ
 σπουδῆς, ἀλλ' οὐκ ἐν παιδιᾷ. βελτίω τε λέγομεν τὰ
 σπουδαῖα τῶν γελοίων καὶ μετὰ παιδιᾶς, καὶ τοῦ
 βελτίονος ἀεὶ καὶ μορίου καὶ ἀνθρώπου σπουδαιοτέραν
 τὴν ἐνέργειαν· ἡ δὲ τοῦ βελτίονος κρείττων καὶ
 εὐδαιμονικωτέρα ἥδη.

365 Sempre sull'amicizia, poco più avanti (1170b18–19) Aristotele indica come caratteristica dell'uomo felice quella di ricercare amici eccellenti (δεήσει ἄρα τῷ εὐδαιμονήσοντι φίλων σπουδαίων). Questi, avverte ancora Aristotele (1170b29–31) dovranno preferibilmente essere molti: τοὺς δὲ σπουδαίους πότερον πλείστους κατ' ἀριθμόν, ἢ ἔστι τι μέτρον καὶ φιλικῷ πλήθους, ὥσπερ πόλεως;

Una vita, dunque, per essere felice deve essere vissuta μετὰ σπουδῆς rifuggendo per quanto possibile il divertimento (παιδιά); d'altro canto, conferma Aristotele, le attività σπουδαῖα (in questo caso nel senso di "provviste di σπουδή") sono migliori di quelle γελοῖα, ovvero condotte μετὰ παιδιᾶς. L'aggettivo σπουδαῖος, dunque, anche nell'*Etica* in particolari occasioni viene messo in relazione al γελοῖον, costituendone l'esatto contrario. In base ai precedenti passi analizzati, dove la presenza dell'ἀρετή nella connotazione di σπουδαῖος è risultata fondamentale in più occasioni, non si può che postularla anche in questa occasione, dove però si nota anche una componente legata all'impegno e alla serietà. Anche in relazione al γελοῖον, dunque, l'azione σπουδαία si contraddistingue per la sua natura virtuosa sebbene, come in questo caso risulti ancora forte l'influenza di σπουδή, che, proprio come in Platone, torna a manifestarsi quando σπουδαῖος si trova in contrapposizione a παιδιά e γελοῖον.

L'uomo che è stato fin qui delineato, in conclusione, rappresenta l'ideale di virtù, valore e serietà identificabile in quel καλὸς κἀγαθός che per i Greci di ogni tempo ha costituito il modello etico di riferimento. Aristotele nella sua *Etica* costruisce progressivamente questo carattere e lo mette alla prova negli ambiti principali dell'esistenza umana. L'indiscutibile importanza che lo σπουδαῖος riveste nel trattato ci spinge a considerare come molto vicina al vero l'ipotesi che già nella *Poetica* il termine in questione avesse una sua connotazione molto vicina a quella più completa ed approfondita che risulta dalla lettura dell'*Etica Nicomachea*. Rispetto all'evoluzione del significato del termine, poi, le occorrenze dell'*Etica* confermano uno spostamento in direzione di ἀρετή, senza però, una totale cancellazione dell'influenza di σπουδή, che, come abbiamo visto, in determinati contesti risulta più forte, soprattutto se in relazione alla commedia e al γελοῖον. In relazione ad una qualsiasi τέχνη, inoltre, l'attributo σπουδαῖος indica il corretto rapportarsi ad essa secondo le norme che la regolano e con una particolare attitudine e talento.

4. La definizione dell'uomo politico: σπουδαῖος nella *Politica*.

Nella *Politica* l'appellativo di σπουδαῖος riveste un'importanza non inferiore a quella che abbiamo potuto rilevare nell'*Etica Nicomachea*.

Nel primo libro della *Politica* Aristotele propone un'introduzione generale sulla natura dei componenti della πόλις, soffermandosi a lungo sulla costituzione e sull'organizzazione della famiglia, unità minima della città³⁶⁶. Risulta chiaro fin da subito che l'esistenza di uno stato eccellente è condizionata dalla natura dei propri cittadini, che ricevono la loro prima educazione proprio all'interno del nucleo familiare; perché, dunque, l'educazione sia adeguata alle necessità della πόλις, essa dovrà provenire da persone moralmente ineccepibili (1260b13–18):

ἐπεὶ γὰρ οἰκία μὲν πᾶσα μέρος
 πόλεως, ταῦτα δ' οἰκίας, τὴν δὲ τοῦ μέρους πρὸς τὴν
 τοῦ ὅλου δεῖ βλέπειν ἀρετὴν, ἀναγκαῖον πρὸς τὴν
 πολιτείαν βλέποντας παιδεύειν καὶ τοὺς παῖδας καὶ
 τὰς γυναῖκας, εἴπερ τι διαφέρει πρὸς τὸ τὴν πόλιν εἶναι
 σπουδαίαν καὶ <τὸ> τοὺς παῖδας εἶναι σπουδαίους καὶ
 τὰς γυναῖκας σπουδαίας.

Come abbiamo messo in evidenza più volte riguardo all'*Etica*, anche nella *Politica* Aristotele mette in relazione l'ἀρετή e l'essere σπουδαῖος: la πόλις che si andrà delineando nel corso degli otto libri di cui si compone la raccolta³⁶⁷ è subito definita σπουδαία in base alla sua caratteristica fondamentale di essere governata e amministrata secondo virtù³⁶⁸.

L'aspetto etico acquista ancora più valore quando Aristotele, nel III libro, si sofferma a lungo sul concetto di virtù e sulla questione se essa sia la medesima per il cittadino virtuoso e per l'uomo buono in generale (1276b16–18):

Τῶν δὲ νῦν εἰρημένων ἐχόμενόν ἐστιν
 ἐπισκέψασθαι πότερον τὴν αὐτὴν ἀρετὴν ἀνδρὸς
 ἀγαθοῦ καὶ πολίτου σπουδαίου θετέον, ἢ μὴ τὴν
 αὐτήν.

366 Sull'uso del termine nella *Politica* si veda anche GASTALDI, *Spoudaios*, 85–90, che sottolinea anche le somiglianze e le differenze con l'appellativo ἐπιεικής.

367 Riteniamo ragionevolmente di poter sostenere con LAURENTI (*Politica*, vi–vii) che l'opera di Aristotele sullo stato sia costituita da una serie di lezioni sull'argomento, tenute da Aristotele nel suo Liceo.

368 La πόλις (o la πολιτεία) in costruzione è ancora una volta definita σπουδαία poche pagine dopo (1263b37–41) e in molte altre occasioni nei libri successivi del trattato (cfr. 1277a2; 1299a32; 1324a13; 1332a31–33; 1334a35), come vedremo più da vicino nel corso del paragrafo.

La risposta del filosofo ad una domanda che appare quasi retorica è piuttosto prevedibile: non si può che constatare che la virtù del cittadino ha una natura diversa rispetto a quella dell'uomo buono: quest'ultima, in primo luogo, è unica, mentre la prima può assumere molteplici forme in base alle diverse forme di costituzione. In ogni caso si può affermare, dice Aristotele, che un cittadino è σπουδαῖος quando rispetta le leggi dello stato in cui si trova a vivere (1276b34–37):

ὅτι μὲν οὖν ἐνδέχεται πολίτην ὄντα σπουδαῖον
μὴ κεκτῆσθαι τὴν ἀρετὴν καθ' ἣν σπουδαῖος ἀνὴρ,
φανερὸν· οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ κατ' ἄλλον τρόπον ἔστι
διαποροῦντας ἐπελθεῖν τὸν αὐτὸν λόγον περὶ τῆς
ἀρίστης πολιτείας.

Avevamo già visto in precedenza come anche Platone, nella *Repubblica*, mettesse in relazione l'essere σπουδαῖος con l'essere ἔννομος, ovvero rispettoso della legge³⁶⁹.

L'essere un buon cittadino, però, non implica necessariamente anche l'essere un uomo ἀγαθός, che vive secondo una virtù universale non limitandosi a seguire le leggi della propria città. Ogni cittadino, comunque, ha il dovere morale di seguire la costituzione al massimo delle sue possibilità, così da risultare, se non uomo, almeno un πολίτης σπουδαῖος (1276b37–41):

εἰ γὰρ ἀδύνατον ἐξ ἀπάντων σπουδαίων ὄντων εἶναι
πόλιν, δεῖ γ' ἕκαστον τὸ καθ' αὐτὸν ἔργον εὖ ποιεῖν,
τοῦτο δὲ ἀπ' ἀρετῆς· ἐπεὶ δὲ ἀδύνατον ὁμοίους εἶναι
πάντας τοὺς πολίτας, οὐκ ἂν εἴη μία ἀρετὴ πολίτου καὶ
ἀνδρὸς ἀγαθοῦ. τὴν μὲν γὰρ τοῦ σπουδαίου πολίτου
δεῖ πᾶσιν ὑπάρχειν (οὕτω γὰρ ἀρίστην ἀναγκαῖον εἶναι
τὴν πόλιν), τὴν δὲ τοῦ ἀνδρὸς τοῦ ἀγαθοῦ ἀδύνατον, εἰ
μὴ πάντας ἀναγκαῖον ἀγαθοὺς εἶναι τοὺς ἐν τῇ
σπουδαίᾳ πόλει πολίτας.

Nella πόλις migliore, però, si verificherà la condizione per cui una persona si trovi ad essere contemporaneamente un ἀνὴρ ἀγαθός e un πολίτης σπουδαῖος (1288a32–43).

La sezione dedicata all'etica del buon cittadino si conclude con la tipica formula riassuntiva, seguita da un nuovo quesito sulla molteplicità delle ἀρεταί, che prepara il campo per una significativa definizione di σπουδαῖος (1277a12–16):

³⁶⁹ Plato, *Resp.*, 424e.

διότι μὲν τοίνυν ἀπλῶς οὐχ ἡ
αὐτὴ, φανερόν ἐκ τούτων· ἀλλ' ἄρα ἔσται τινὸς ἡ αὐτὴ
ἀρετὴ πολίτου τε σπουδαίου καὶ ἀνδρὸς σπουδαίου;
φαμέν δὴ τὸν ἄρχοντα τὸν σπουδαῖον ἀγαθὸν εἶναι καὶ
φρόνιμον, τὸν δὲ πολίτην οὐκ ἀναγκαῖον εἶναι
φρόνιμον.

Mentre fino a questo momento il cittadino buono era caratterizzato dall'appellativo σπουδαῖος, in contrapposizione all'uomo ἀγαθός, in quest'ultimo passo le due condizioni sono entrambe evidenziate dall'aggettivo σπουδαῖος, confermando definitivamente la loro natura di sinonimi e la loro reciproca connessione con ἡ ἀρετή³⁷⁰. Il passo propone, poi, un'interessante definizione dell'uomo per bene, qui paragonato, con una metafora, ad un comandante: egli per essere definito σπουδαῖος deve essere anche φρόνιμος. Tale affermazione riporta senz'altro alla discussione su φρόνησις dell'*Etica Nicomachea* (1140a25–sgg.) e conferma la saggezza quale ulteriore caratteristica dell'uomo σπουδαῖος – mentre, come indica Aristotele nel testo citato, chi si trova ad essere σπουδαῖος solo nei rapporti con la sua costituzione non necessariamente risulterà anche φρόνιμος.

Ancora nel III libro, che si occupa della descrizione dei diversi tipi di costituzione e in particolare della monarchia, ci si preoccupa di stabilire chi debba guidare la città: al di là della forma di governo che si decida di adottare, condizione necessaria per una buona città è che a governare sia un uomo virtuoso (1281a42–sgg. e 1287b11–15) e che i cittadini stessi lo siano (1332a29–39).

Non tutte le costituzioni, però, si possono definire rette: esistono, infatti, delle degenerazioni che si differenziano dalle forme originarie per il loro rivolgersi all'interesse di chi governa piuttosto che a quello della città (1279a23–b11). Così come esistono buone e cattive costituzione, inoltre, è necessario che esistano anche buone e cattive leggi (1282b8–10):

ἅμα γὰρ καὶ ὁμοίως ταῖς πολιτείαις ἀνάγκη καὶ
τοὺς νόμους φαύλους ἢ σπουδαίους εἶναι, καὶ δικαίους
ἢ ἀδίκους. πλὴν τοῦτο γε φανερόν, ὅτι δεῖ πρὸς τὴν

370 Ἀγαθός, come si ricorderà, era già stato utilizzato come sinonimo di σπουδαῖος nell'*Etica Nicomachea* (1166a12–17).

πολιτεῖαν κείσθαι τοὺς νόμους.

Come già nell'*Etica*, dunque, anche nella *Politica* le leggi possono essere definite più o meno virtuose con l'ormai nota contrapposizione di φαῦλος e σπουδαῖος. Esse mutano la loro natura in base alla natura della costituzione e del legislatore: una buona costituzione avrà infatti uno σπουδαῖος νομοθέτης che promulga σπουδαῖοι νόμοι (1297b37–40³⁷¹):

ἔστι δὴ τρία μόρια τῶν πολιτειῶν πασῶν, περὶ ὧν δεῖ
θεωρεῖν τὸν σπουδαῖον νομοθέτην ἐκάστη τὸ
συμφέρον· ὧν ἐχόντων καλῶς ἀνάγκη τὴν πολιτείαν
ἔχειν καλῶς, καὶ τὰς πολιτείας ἀλλήλων διαφέρειν ἐν
τῷ διαφέρειν ἕκαστον τούτων.

Alla fine del V libro e, infine, nel VII e nell'VIII si ritorna a trattare del carattere dell'uomo σπουδαῖος, che continua ad essere considerato il cittadino e il governatore ideale delle diverse tipologie di costituzioni illuminate. In primo luogo si aggiunge un particolare che completa quanto avevamo appreso dal primo libro: con riferimento alla *Repubblica* di Platone, Aristotele ammette la possibilità che ci siano uomini che non sono diventati σπουδαῖοι perché non hanno potuto ricevere un'educazione adeguata (1331a10–11). L'educazione, dunque, assume anche per Aristotele un ruolo fondamentale nella costruzione del carattere dei cittadini.

Più avanti, nel VII libro, si trova una vera e propria definizione dell'uomo σπουδαῖος, ripresa e ampliata nel libro successivo. Il passo risulta di fondamentale importanza perché rimanda esplicitamente agli scritti di etica, chiarendo definitivamente la natura dell'uomo σπουδαῖος sia nell'*Etica*³⁷² sia nella *Politica* e stabilendo un'omologia tra i significati del termine nelle due opere (1332a19–20 e 21–25):

χρησαιο δ' ἂν ὁ σπουδαῖος ἀνὴρ καὶ πενία καὶ νόσῳ
καὶ ταῖς ἄλλαις τύχαις ταῖς φαύλαις καλῶς·
(...) τοῦτο διώρισται
κατὰ τοὺς ἠθικοὺς λόγους, ὅτι τοιοῦτός ἐστιν ὁ
σπουδαῖος, ᾧ διὰ τὴν ἀρετὴν [τὰ] ἀγαθὰ ἐστι τὰ ἀπλῶς

371 Sullo stesso argomento si veda anche più avanti 1324b41–1325a10.

372 In mancanza di un'indicazione specifica non è possibile identificare un'*Etica* o l'altra nel riferimento di Aristotele. In proposito LAURENTI (*Politica*, 248) vede qui un chiaro riferimento all'*Etica Eudemia*.

ἀγαθὰ, δῆλον δ' ὅτι καὶ τὰς χρήσεις ἀναγκαῖον
σπουδαίας καὶ καλὰς εἶναι ταύτας ἀπλῶς

Un uomo σπουδαῖος, dunque, saprà sfruttare al meglio ogni situazione in cui si trova, mentre la bontà delle sue scelte sarà garantita dal suo carattere: ciò che sembra buono all'uomo virtuoso, infatti, lo è in assoluto³⁷³.

Poco più avanti, inoltre, Aristotele indica quali siano i tre fattori che permettono ad un uomo di diventare σπουδαῖος (1332a38–40):

ἀλλὰ μὴν ἀγαθοὶ γε καὶ σπουδαῖοι γίνονται διὰ
τριῶν. τὰ τρία δὲ ταῦτά ἐστι φύσις ἔθος λόγος.

In primo luogo un uomo si distingue per sua natura dalle bestie: questa condizione è necessaria, spiega Aristotele, perché egli possa plasmare il suo carattere attraverso le abitudini. Esse, però, non sempre sono positive, cosicché si deve far intervenire la ragione, che è l'unica forza in grado di piegare la natura e le abitudini di chi voglia con tutto se stesso diventare σπουδαῖος (1332a40–b11).

Nelle ultime pagine del VII libro, infine, si trova un'interessante indicazione sulle virtù che deve possedere uno stato che voglia definirsi σπουδαῖος (1334a34–sgg.). Aristotele propone qui come ἀρεταί tipiche della πόλις σπουδαία la φιλοσοφία, la σοφροσύνη e la δικαιοσύνη. Finalmente, dunque, anziché parlare genericamente di ἀρεταί, lo Stagirita indica quali virtù siano implicate nell'aggettivo σπουδαῖος, almeno quando esso è utilizzato per caratterizzare uno stato.

Il libro VIII, che conclude il trattato pur presentandosi mutilo, si apre con la questione dell'educazione nella nuova costituzione, che Aristotele aveva ormai introdotto nel libro precedente. La παιδεία, spiega il filosofo, ha il potere di indirizzare i giovani verso il particolare tipo di costituzione che si vuole adottare (1337a11–sgg.); condizione fondamentale, inoltre, è che essa sia la medesima per tutti e che sia affidata allo stato anziché ai privati (1337a21–24). Quattro sono le materie di insegnamento adatte per stimolare la mente e il corpo dei giovani alla virtù (1337b22–sgg.): le lettere (γράμματα/γραμματική), la ginnastica (γυμναστική), la musica (μουσική) e il disegno (γραφική). Mentre sulle prime due e sull'ultima c'è generale consenso per quanto riguarda la qualità ed i fini, sulla musica, afferma Aristotele (1337b27–29), c'è

373 Cfr. EN 1113a29–30.

disaccordo: all'epoca in cui scrive il filosofo, infatti, si pratica per lo più per diletto, mentre gli antichi la utilizzavano come vera e propria pratica educativa, poiché μὴ μόνον ἀσχολεῖν ὀρθῶς ἀλλὰ καὶ σχολάζειν δύνασθαι καλῶς (1337b31–32). Seguendo le parole di Aristotele (1338b32–34), «è chiaro, perciò, che esiste una forma di educazione nella quale bisogna educare i figli non perché utile né perché necessaria, ma perché liberale e bella»³⁷⁴. Dopo aver brevemente passato in rassegna le forme di educazione di alcune città greche ed aver ribadito l'utilità dell'insegnamento della ginnastica se praticata entro determinati limiti, Aristotele si dedica in modo più diffuso alla musica (1339a11–sgg.). Una delle questioni principali è capire quale motivazione debba spingere alla pratica di essa (1339a16–26):

πότερον παιδιᾶς ἔνεκα καὶ
ἀναπαύσεως, καθάπερ ὕπνου καὶ μέθης (ταῦτα γὰρ
καθ' αὐτὰ μὲν οὐδὲ τῶν σπουδαίων, ἀλλ' ἡδέα, καὶ ἅμα
παύει μέριμναν, ὥς φησιν Εὐριπίδης· διὸ καὶ τάττουσιν
αὐτὴν καὶ χρῶνται πᾶσι τούτοις ὁμοίως, ὕπνῳ καὶ μέθῃ
καὶ μουσικῇ· τιθέασι δὲ καὶ τὴν ὀρχησιν ἐν τούτοις), ἢ
μᾶλλον οἰητέον πρὸς ἀρετὴν τι τείνει τὴν μουσικὴν,
ὥς δυναμένην, καθάπερ ἡ γυμναστικὴ τὸ σῶμα ποίον
τι παρασκευάζει, καὶ τὴν μουσικὴν τὸ ἦθος ποίον τι
ποιεῖν, ἐθίζουσιν δύνασθαι χαίρειν ὀρθῶς, ἢ πρὸς
διαγωγὴν τι συμβάλλεται καὶ πρὸς φρόνησιν (καὶ γὰρ
τοῦτο τρίτον θετέον τῶν εἰρημένων).

Nel tentativo di stabilire se la musica debba o meno entrare nel programma educativo dei giovani, Aristotele compie un'indagine sulle sue principali caratteristiche e finalità. Il disaccordo di cui aveva precedentemente informato verte sul contesto adatto alla pratica musicale; per poter decidere se essa possa essere utile nell'educazione dei giovani si deve capire se sia semplicemente un piacere e uno svago, come il sonno e l'ubriachezza, o se ha la qualità di tendere alla virtù. Nel primo caso Aristotele riporta l'opinione di chi considera la musica un piacere e definisce i piaceri come attività opposte a τὰ σπουδαῖα. Di conseguenza la dichiarazione successiva, che esprime un punto di vista opposto al primo, riconosce la musica come attività σπουδαία che ha come obiettivo la virtù.

³⁷⁴ LAURENTI, *Politica*, 267

Esistono, dunque, due generi di attività per il tempo libero: il primo consiste in quelle occupazioni che mirano esclusivamente al piacere, senza alcun interesse nei confronti della virtù, il secondo identifica quelle attività che, pur concedendo un riposo dalle fatiche del lavoro, indirizzano l'uomo all'ἀρετή, cosicché, anche nello svago ci sia sempre una forte utilità sociale.

La posizione che emerge da questa pagina della *Politica* non appare dissimile da quella di Platone nella *Repubblica* e nelle *Leggi*, dove, per semplificare una ben più complessa questione, si può affermare che il filosofo metta al bando i piaceri fini a se stessi, ma accetti di mantenere nella πόλις quelli che si rivelino utili e contraddistinti da ἀρετή.

Nello sviluppo del ragionamento, dopo aver citato in modo diffuso la sezione della *Repubblica* di Platone, nella quale il filosofo si dedica alla descrizione delle diverse armonie e dei ritmi e di come questi possano influenzare l'animo (398d11–403c6), Aristotele arriva alla conclusione che se la posizione del suo maestro è giusta e davvero i giovani possono essere modellati dall'ascolto di determinate melodie, allora la musica sarà di diritto da includersi nel programma educativo della πόλις (1340b10–19). Essa, dunque, è da considerarsi, se ben praticata, un'attività σπουδαία a tutti gli effetti.

Le pagine della *Politica* hanno confermato una significativa uniformità nell'utilizzo del termine σπουδαῖος da parte di Aristotele in diverse opere e contesti, contribuendo ad una chiarificazione progressiva della sua valenza nella *Poetica*, dove, come abbiamo constatato, manca una qualsiasi spiegazione del suo significato. In tutte le occasioni in cui lo Stagirita ha ritenuto opportuno servirsi del termine in questione, si è potuto verificare come esso avesse pressoché le medesime valenze che abbiamo rilevato nell'*Etica Nicomachea*, dove la nozione più evidente era il rapporto tra l'essere σπουδαῖος ed il possedere ἀρετή. Anche nel passo più controverso tra quelli della *Politica* che abbiamo ritenuto opportuno riproporre, ovvero la sezione in cui si discutono le differenze tra ἀνὴρ ἀγαθός e πολίτης σπουδαῖος, benché si giunga alla conclusione che sono due diverse forme di ἀρετή ad animare le costituzione e gli individui, in entrambi i casi la connotazione di σπουδαῖος andava a chi dimostrava di comportarsi secondo virtù³⁷⁵.

375 Su questa argomentazione seguiamo senz'altro la GASTALDI (*Spoudaios*, 85–89), che, però, preferisce mettere in evidenza le differenze tra le due accezioni del termine σπουδαῖος come emerge dal passo in questione, suggerendo la possibilità di molteplici sfumature che, sebbene siano presenti, risultino a nostro avviso piuttosto labili e poco sostanziali.

L'aspetto più interessante, poi, è rappresentato senza dubbio dall'ultima sezione dedicata alla musica, che, come già affermato, ci riporta su un terreno più vicino a quello della *Poetica* passando ancora una volta attraverso Platone. Partendo ancora dalla nozione fondamentale che lega lo σπουδαῖος all'ἀρετή, Aristotele fornisce una chiave di lettura per la sua opera dedicata all'arte del teatro, che denota come attività σπουδαία la rappresentazione tragica poiché ha quale caratteristica fondamentale quella di imitare uomini σπουδαῖοι. Sebbene, dunque, si possa annoverare tra le attività destinate al tempo libero, essa avrà, rispetto alla commedia, un fine più elevato che ha una stretta relazione con la virtù. Tale posizione riflette quella finale di Platone nei confronti della poesia e del teatro: egli infatti, ammette, secondo determinati canoni, una forma di μίμησις che si discosti dal reale e che abbia la funzione di veicolare informazioni positive aiutando l'uomo a raggiungere la verità³⁷⁶.

Alla luce di quanto visto rispetto all'opera di Aristotele si può senz'altro confermare uno spostamento di σπουδαῖος verso l'ἀρετή e un presenza ancora più sporadica rispetto a Platone della componente della σπουδή, che tuttavia ritorna in relazione all'ambito poetico. In queste occasioni, infatti, l'associazione di σπουδαῖος e γελοῖος richiama quella originaria contrapposizione tra attività impegnative e divertimento. nella *Poetica*, tuttavia, come mette in risalto anche il Golden, l'attributo σπουδαῖος appare sempre in associazione agli uomini e alle azioni che essi compiono³⁷⁷. In situazioni simili Aristotele è solito associare lo σπουδαῖος all'ἀρετή, mentre la componente legata alla σπουδή si ripresenta quando c'è un riferimento alle caratteristiche di diverse attività a cui gli uomini possono o meno dedicarsi. In tal caso la qualità della serietà e dell'impegno serve a connotare un'attività come σπουδαία anziché ritenerla adatta ai momenti di svago.

Nella sua accezione morale, legata alla virtù, infine, si deve sottolineare come molti riferimenti di Aristotele suggeriscano che la condizione di σπουδαῖος non sia affatto innata negli uomini che mostrano di possederla, ma che derivi dall'educazione e dalla forza d'animo che tali uomini dimostrano nel cercare di seguire costantemente la virtù. Tale condizione, poiché richiede un impegno costante ed elevato, non è facile da mantenere per l'uomo, sempre lusingato dai piaceri che tentano di distoglierlo dall'ἀρετή. È possibile, dunque, che anche l'uomo σπουδαῖος si inganni, poiché la sua

³⁷⁶ Cfr GIULIANO, *Platone*, 263–291.

³⁷⁷ GOLDEN, *Tragedy*.

natura rimane pur sempre umana. Ecco perché in uno dei passi dell'*Etica Nicomachea* precedentemente analizzati (1116a15) Aristotele afferma che lo σπουδαῖος mira ai beni (τὰ ἀγαθά), o almeno a quelli che egli reputa tali (τὰ φαινόμενα). Ecco anche perché i protagonisti delle tragedie devono essere σπουδαῖοι in quanto le loro disavventure muovono a pietà (*Rhet.* 1386b4–7), ma non devono distinguersi per un'assoluta virtù, poiché le vicende devono prendere le mosse da un loro grave errore. Lo σπουδαῖος di Aristotele presenta, dunque, una generale adesione all'ἀρετή, ma non un'assoluta infallibilità, poiché tale condizione, com'è indicato nella *Politica* (1332a38–40), non è del tutto innata ma necessita, al contrario, di una costante alimentazione.

V

Conclusioni

La ricerca sugli usi e sull'evoluzione di σπουδαῖος negli anni che separano Aristofane da Aristotele ha fornito risultati degni di osservazione. Le due uniche attestazioni del termine nelle opere del commediografo hanno mostrato una stretta attinenza al campo semantico originario, che si lega a σπουδή in una dipendenza pressoché totale. Tale dipendenza comincia a venire meno con Senofonte da un lato e Platone dall'altro, che aggiungono a σπουδαῖος un'ulteriore connotazione legata alla sfera morale. Alla σπουδή, infatti, subentra ἄρετή, che in numerose occasioni rimpiazza e sostituisce il precedente ambito. Aristotele si ascrive a pieno titolo in questo processo, adottando σπουδαῖος come termine per indicare l'uomo virtuoso nell'*Etica Nicomachea*, rappresentante della giusta misura ed esempio di comportamento per gli altri uomini. L'aspetto per cui Aristofane rappresenta una novità rispetto al passato e un punto di partenza per ulteriori sviluppi è l'associazione di σπουδαῖον e γελοῖον in ambito poetico. Già Platone, prima di Aristotele, aveva connesso σπουδαῖος alla tragedia, utilizzandolo come tratto distintivo di quel genere teatrale rispetto alle altre forme artistiche. Aristotele, infine, nella *Poetica* propone una esplicita connessione tra soggetti σπουδαῖοι e tragedia; inoltre, sulla scia di Platone sembra utilizzare il termine come vero e proprio sinonimo di tragico. Nei due filosofi compare, poi, la contrapposizione con il γελοῖον, sebbene essa sia presente in misura minore rispetto quella tra σπουδαῖος e φαῦλος.

Il quadro che si può ricavare dall'analisi è quello di un termine piuttosto giovane, che nel corso di meno di due secoli si trasforma notevolmente dal punto di vista del significato e dei contesti di utilizzo, con un significativo spostamento verso la sfera morale da un lato e poetica dall'altro.

In generale, infine, si può constatare come nelle rare occasioni in cui sopravvive il significato originario riscontrato in Aristofane si faccia riferimento ad attività prese nella loro natura essenziale e senza relazione con i soggetti che le compiono. In ambito morale, invece, il termine sembra aver assunto il ruolo di aggettivo relativo al sostantivo ἄρετή quando sia utilizzato per indicare le qualità etiche di un uomo e delle sue azioni. In conclusione, dunque, se da un lato si mette in risalto il grado di impegno

e di interesse che meritano determinate attività, dall'altro si evidenziano le qualità morali di un determinato soggetto.

PARTE III

IL PIACERE DELLA RAPPRESENTAZIONE

La terza ed ultima parte è dedicata allo studio di un termine che presenta un vincolo indissolubile con l'esperienza dell'arte in generale: ἡδονή. Da Aristofane ad Aristotele verrà ripercorsa l'evoluzione delle teorie legate al rapporto tra poesia e piacere e alle diverse caratteristiche che esso deve e può assumere. Le implicazioni del termine in numerosi altri ambiti dell'esperienza umana ha reso necessaria l'allargamento della prospettiva della ricerca in alcuni casi isolati, tenendo sempre presente, però, il nucleo essenziale della sezione, ovvero la natura del piacere della rappresentazione.

I

Ἡδονή

I

1. Il piacere del canto: ἡδονή nei versi di Aristofane

Come per altri importanti aspetti stilistici e antropologici, così anche per quanto riguarda la concezione del piacere nell'Atene del V-IV secolo a.C. le commedie di Aristofane offrono sulla questione una visione interessante, che in numerose occasioni sembra riflettere se non anticipare alcune delle più importanti posizioni del secolo successivo e in particolare di Platone e Aristotele.

Da un'analisi generale delle occorrenze si possono notare subito alcune caratteristiche generali sull'utilizzo dei termini connessi alla sfera del piacere. In primo luogo si registra una preponderanza nell'utilizzo dell'aggettivo ἡδύς e del verbo ἡδεσθαι, mentre il sostantivo ἡδονή appare con minore frequenza e spesso in espressioni

formulari³⁷⁸; l'avverbio ἡδέως, invece, si trova con relativa facilità e può essere tradotto con un'espressione simile all'italiano *volentieri*. Come nella letteratura coeva e successiva, l'aggettivo ἡδύς indica la piacevolezza di una determinata azione, mentre il verbo ἡδεσθαι in alcune occasioni sottolinea il compiacimento di chi agisce o subisce particolari situazioni, in altre esprime il gusto personale di chi parla rispetto a azioni o cose.

Una prima posizione di un certo interesse si trova espressa nella parabasi degli *Acarnesi* (626–sgg.)³⁷⁹. Il coro, in difesa del commediografo, si esprime duramente nei confronti degli Ateniesi, accusati di non essere riconoscenti ad Aristofane per i suoi preziosi consigli. I cittadini, al contrario, dice il coro, si lasciano persuadere dalle belle parole (633–35):

Φησὶν δ' εἶναι πολλῶν ἀγαθῶν αἴτιος ὑμῖν ὁ ποιητής,
παύσας ὑμᾶς ξενικοῖσι λόγοις μὴ λίαν ἐξαπατᾶσθαι,
μήθ' ἡδεσθαι θωπευομένους, μήτ' εἶναι χαυνοπολίτας. 635

Gli Ateniesi, accusa Aristofane attraverso il coro, sono facili a cedere alle lusinghe di chi si rivolge loro con le parole e le adulazioni giuste. Il commediografo celebra da un lato la sua correttezza nei confronti del suo popolo, dall'altro la capacità di una buona oratoria di compiacere il pubblico al punto di persuaderlo. Come sarà approfondito in seguito, l'associazione tra adulazione e retorica sarà uno dei punti principali dell'accusa di Platone nel *Gorgia* contro la pratica oratoria dei Sofisti. La retorica, dice infatti Socrate, non è un'arte, bensì una semplice adulazione che punta su ciò che piace ai comuni cittadini³⁸⁰.

Un argomento simile si trova anche nei *Cavalieri*. Dopo la parabasi (624–sgg.) il salsicciaio Agoracrito compare sulla scena per dare conto dello scontro oratorio sostenuto con Paflagone di fronte alla βουλή. Per glorificare ulteriormente il suo

378 Delle sei attestazioni totali, contro le 57 tra aggettivo e verbo, per tre volte ricorre l'espressione ὑφ' ἡδονῆς / ὑπὸ τῆς ἡδονῆς (*Ves.* 272; *Pax* 324; *Av.* 1264) con il significato di compiere una determinata azione spinti da una gioia o un piacere momentanei, mentre le restanti tre occorrenze si possono ricondurre alla sfera dei piaceri sessuali o, in ogni caso, di pessima reputazione (*Eq.* 1284; *Nub.* 1072; *Lis.* 163).

379 Sul collegamento della parabasi con il resto della commedia e sul suo significato si veda BOWIE, *Parabasis*, *passim*.

380 Plato, *Gorg.* 447a–466a

vantato successo, il personaggio esalta le qualità dell'avversario che sapendo cosa piace sentirsi dire alla βουλή (652–53: εἰδὼς ἄρα οἷς ἦδεθ' ἡ βουλή μάλιστα ῥήμασιν) avanzava proposte allettanti. Anche in questo caso viene ricordato come certi oratori basino i loro discorsi su ciò che piace al pubblico per ricevere maggiori consensi.

Ancora nei *Cavalieri*, nella seconda parte della commedia quando ormai si profila la sconfitta di Paflagone e Agoracrito si avvia ad ottenere il favore di Demo, lo schiavo parodia di Cleone fa un ultimo tentativo per riportare Demo dalla sua parte. A questo punto il Salsicciaio si appella al contenuto di un certo oracolo che gli altri schiavi di Demo avrebbero consultato, secondo il quale Agoracrito stesso avrebbe dovuto prendere il posto di Paflagone come amministratore della casa di Demo, mentre Paflagone si affida ad un ulteriore oracolo in suo favore. Demo, quando i due arrivano con i loro oracoli, li incita a pronunciare quelli che riguardano lui, perché gli piacciono molto (1011–1013):

| | | |
|-----|--|------|
| ΔΗ. | Ἄγε νυν ὅπως αὐτοὺς ἀναγνώσεσθέ μοι, καὶ τὸν περὶ ἐμοῦ 'κεῖνον ᾧ περ ἡδομαι, ὥς <ἐν νεφέλῃσιν αἰετὸς> γενήσομαι. | 1011 |
|-----|--|------|

In questo caso l'apprezzamento è espresso con il verbo ἡδομαι, che indica il gusto personale e la preferenza per qualcosa in particolare. Inoltre si ribadisce quanto la lettura, in questo caso, o la recitazione abbiano una specifica prerogativa nell'infondere ἡδονή in chi ascolta, tanto che nessuno sembra esserne mai sazio.

Sempre in relazione alla dolcezza delle parole, che stimolano il piacere di chi le ascolta, si ricordi un passo delle *Nuvole* in cui il coro si rivolge al Discorso Migliore per lodarne le capacità oratorie (1024–1027):

| | | |
|-----|--|--------------|
| Χο. | ὦ καλλίπυργον σοφίαν κλεινοτάτην ἐπασκῶν, ὥς ἡδύ σου τοῖσι λόγοις σῶφρον ἔπεστιν ἄνθος. | ἀντ. 1025 |
|-----|--|--------------|

Il coro esprime apprezzamento per le parole del discorso migliore paragonandole ad un fiore dolce e puro. L'aggettivo ἡδύς sembra riferirsi alla piacevolezza delle parole stesse che anche in altre occasioni sono accompagnate da tale appellativo. All'inizio delle *Tesmoforiazuse*, per esempio, dopo il canto di Agatone, che viene raggiunto a casa

sua da Mnesiloco ed Euripide proprio mentre sta componendo, Mnesiloco loda il canto del tragediografo esclamando ὥς ἡδὺ τὸ μέλος (130). Nelle *Rane*, poi, il coro, per ringraziare Iacco del canto che ha istituito in occasione delle feste in suo onore, si rivolge al dio dicendo Ἰακχε πολυτίμητε, μέλος ἑορτῆς / ἥδιστον εὐρών. Ancora una volta il canto è dolcissimo, piacevolissimo (ἥδιστον).

Infine, si può ricordare un passo dell'inizio delle *Vespe* in cui il coro di vecchi cerca di far uscire dalla sua casa Filocleone attirandolo con il canto (268–272):

οὐ μὴν πρὸ τοῦ γ' ἐφολκὸς ἦν, ἀλλὰ πρῶτος ἡμῶν
 ἤγειτ' ἄν ἄδων Φρυνίχου· καὶ γὰρ ἐστὶν ἀνήρ
 φιλωδός. ἀλλὰ μοι δοκεῖ στάντας ἐνθάδ', ὦ ἄνδρες,
 ἄδοντας αὐτὸν ἐκκαλεῖν, ἦν τί πως ἀκούσας
 τοῦ 'μοῦ μέλους ὑφ' ἡδονῆς ἐρπύση θύραζε.

270

Sentendo il loro canto i vecchi compari di Filocleone ritengono che l'uomo non potrà resistere al piacere e si precipiterà a cantare insieme con loro. Non è possibile resistere, dunque, al piacere del canto, che condiziona anche il comportamento di chi si trova a goderne³⁸¹.

Tre passi da *Pace*, *Lisistrata* e *Rane* testimoniano l'utilizzo del verbo ἡδομαι per esprimere il proprio gusto personale rispetto a determinate espressioni artistiche. Nel primo caso Trigeo ed Ermes cercano di lusingare la Pace per riportarla ad Atene, i cui cittadini l'hanno talmente maltrattata da allontanarla; l'uomo per impreziosire il suo discorso cita un verso del *Telefo* di Euripide (Ἀπέπτυσ' ἐχθροῦ φωτὸς ἑχθιστον πλέκος³⁸²), ma Ermes lo rimprovera (531–533):

EP. Κλαύσᾳρα σὺ
 ταύτης καταψευδόμενος· οὐ γὰρ ἡδεταί
 αὕτη ποιεῖ ῥηματίων δικανικῶν.

531

Il dio accusa Trigeo di aver compiuto una mossa controproducente per le loro intenzioni, dato che alla Pace non piace un poeta dai versi cavillosi come Euripide.

Il verbo ἡδομαι viene utilizzato con lo stesso significato anche in un passo della

381 Sulla pericolosità della parola e sulla sua potenza, dovuta anche al piacere che la accompagna, si veda tra tutti il passo del *Fedro* di Platone che narra il mito delle cicale e della nascita delle Muse (259b6–c2).

382 Fr. 727 N2.

Lisistrata in cui, durante i festeggiamenti finali per la ritrovata armonia, il pritano di Atene incoraggia uno degli Spartani a danzare al suono del flauto perché, dice il personaggio, ἡδομαί γ' ὑμᾶς ὄρων ὀρχομένους (mi piace vedervi danzare)³⁸³.

Infine, nella parte conclusiva delle *Rane* Dioniso si dichiara in grande difficoltà nel dover scegliere chi riportare ad Atene tra Eschilo ed Euripide, poiché confessa che del primo apprezza la saggezza (τὸν μὲν γὰρ ἡγοῦμαι σοφόν), mentre il secondo gli piace (τῷ δ' ἡδομαι). Il piacere suscitato da un'espressione artistica, dunque, può prevalere su un giudizio dettato dalla ragione.

Dal punto di vista etico morale, senza riferimenti all'ambito artistico, si registrano per lo più riferimenti ai piaceri sessuali e del vino. Si vedano in particolare due passi dei *Cavalieri* nel primo dei quali Demo, in lite con il coro di cavalieri, ribadisce con orgoglio che gli piace essere ubriaco tutti i giorni (1125–26: Αὐτός τε γὰρ ἡδομαι / βρούλλων τὸ καθ' ἡμέραν), mentre nel secondo il coro si abbandona ad una serie di offese nei confronti di Paflagone, che viene definito come un uomo dedito solo ai piaceri dei bordelli (1284: Τὴν γὰρ αὐτοῦ γλώτταν αἰσχροῖς ἡδοναῖς λυμαίνεται).

Sullo stesso piano si pongono le parole del Discorso Peggior, che nelle *Nuvole* (1071–1073) mette in guardia Fidippide dal seguire la retta via proposta dal Discorso Migliore, poiché in nome della temperanza dovrà rinunciare a molti piaceri come ragazzini, donne, giochi, banchetti, bevute e risate³⁸⁴.

2. Aristofane e il piacere: una sintesi.

L'analisi della concezione del piacere così come appare dai versi di Aristofane ha rivelato una stretta connessione tra ἡδονή e l'arte poetica in tutte le sue forme. Sia il sostantivo sia, soprattutto, il verbo sono utilizzati per esprimere preferenza nei confronti di una determinata espressione artistica e sottolineano la potenza che questo legame conferisce all'azione a cui si associano.

Il piacere, dunque, si profila come caratteristica principale della μουσική. Esso appare come l'aspetto attraverso il quale la parola, utilizzata nelle diverse forme espositive,

³⁸³ Aristoph. *Lys.* 1245–46.

³⁸⁴ Aristoph. *Nub.* 1071–1073:

σκέψαι γάρ, ὦ μειράκιον, ἐν τῷ σωφρονεῖν ἅπαντα
ἀνεστιν, ἡδονῶν θ' ὅσων μέλλεις ἀποστερεῖσθαι·
παίδων, γυναικῶν, κοττάβων, ὄψων, πόντων, καχασμῶν.

riesce a penetrare nell'animo umano e a condizionarne il comportamento. Ἡδονή si presenta anche come fine ultimo dell'esperienza artistica, che ha come principale scopo quello di infondere piacere nel pubblico e di assicurarsene il gradimento per conferire all'artista e all'opera stessa il successo e la popolarità sperati.

II

1. Il piacere del canto: ἡδονή nei versi dei tragici

Sebbene la maggior parte delle occorrenze dei vocaboli legati alla sfera del piacere non presenti particolare rilevanza, ci sono alcuni versi di Sofocle ed Euripide che vale la pena considerare per le implicazioni in ambito poetico e filosofico, che risulteranno più chiare alla luce delle dottrine di Platone e Aristotele.

Il primo esempio appartiene ad un frammento del *Tieste* di Sofocle (Fr. 259) che recita:

(259.) ἔνεστι γάρ τις καὶ λόγοισιν ἡδονή,
 λήθην ὅταν ποιῶσι τῶν ὄντων κακῶν

Si può supporre che la frase sia riferita al canto del coro, o ad un qualche altro tipo di racconto che evidentemente esula dalle dolorose vicende che affliggono il protagonista della tragedia; in ogni caso il contenuto dell'affermazione è piuttosto chiaro: i discorsi (λόγοι) recano un certo piacere quando facciano dimenticare i mali presenti. La forza delle parole, dunque, è capace di far estraniare chi le ascolta dalla realtà presente procurando un piacere legato al momentaneo sollievo dal dolore. Da un lato si riconosce il potere del λόγος, aspetto che, per altro, occupa il nucleo centrale del pensiero di Gorgia di Leontini, dall'altro si definisce il piacere suscitato dal discorso quale parametro per il giudizio sull'opera.

Di un certo interesse è anche un passo delle *Supplici* di Euripide in cui Adrasto, tessendo le lodi dei sette guerrieri alle porte di Tebe, esalta l'integrità di Ippomedonte, che fin da giovane non si è mai piegato ai piaceri delle Muse (881–887):

ΑΔ. (...)
 ὁ δ' αὖ τρίτος τῶνδ' Ἰππομέδων τοιόσδ' ἔφυ·
 παῖς ὢν ἐτόλμησ' εὐθύς οὐ πρὸς ἡδονὰς

Μουσῶν τραπέσθαι πρὸς τὸ μαλθακὸν βίου,
 ἀγροὺς δὲ ναίων σκληρὰ τῇ φύσει διδούς
 ἔχαιρε πρὸς τάνδρεϊον, ἔς τ' ἄγρας ἰών
 ἵπποις τε χαίρων τόξα τ' ἐντείνων χερσίν,
 πόλει παρασχεῖν σῶμα χρήσιμον θέλων.

885

La qualità che contraddistingue il guerriero è quella di aver resistito fin da giovane a quelli che vengono presentati come piaceri tanto allettanti da far diventare degno di nota colui che non vi si concede. Le arti delle Muse sono associate ai piaceri in modo quasi formulare, come se l'espressione αἱ Μουσῶν ἡδοναί si riferisse ad una condizione tanto ovvia da non necessitare di ulteriori approfondimenti. Sembra chiaro e scontato a tutti che le Muse e la vita agiata suscitino piacere e che tutti siano naturalmente propensi a seguirli. Si distingue, dunque, chi tra gli altri uomini non si rivolge a ciò che è piacevole, ma sceglie di seguire altre virtù.

I due passi riportati rivelano una naturale associazione tra il bel canto (e le arti in generale) e il piacere che esso suscita in quanto prodotto delle Muse. Nel novero delle cose piacevoli, dunque, è di prassi comune considerare quella che Platone ed Aristotele definiranno μουσική³⁸⁵.

Dal punto di vista della sfera morale si possono ricordare tra tutti due passi dall'*Ippolito* e dall'*Ifigenia in Aulide* di Euripide. Nel primo esempio (373–sgg.) Fedra deve constatare a sue spese che sebbene sia giusto seguire sempre la virtù, molti sono i piaceri che distolgono l'uomo da essa:

καί μοι δοκοῦσιν οὐ κατὰ γνώμης φύσιν
 πράσσειν κακίον· ἔστι γὰρ τό γ' εὖ φρονεῖν
 πολλοῖσιν· ἀλλὰ τῇδ' ἀθρητέον τόδε.

377

L'uomo, dice Fedra, conosce quale sia il bene e sa come perseguirlo, ma non si impegna abbastanza in questo perché molti sono i piaceri della vita (383: εἰσὶ δ' ἡδοναὶ πολλαὶ βίου) che impediscono di agire sempre in modo corretto. Il piacere, dunque, come già nelle *Supplici* in riferimento ad Ippomedonte, viene considerato in modo negativo come qualcosa che distoglie dalla virtù con le sue potenti lusinghe.

Nell'*Ifigenia in Aulide*, infine, Agamennone afferma (387) che i piaceri più sordidi sono propri degli esseri spregevoli (πονηροῦ φωτὸς ἡδοναὶ κακαί). La posizione, che trova

385 Cfr. Plato *Leg.* 642a–sgg. e Arist. *Pol.* 1337b27–sgg.

riscontro anche in Platone ed Aristotele, denota da un lato che esistono varie tipologie di piaceri (se ne esistono di cattivi è lecito pensare che ce ne siano anche di buoni), dall'altro che è comune pensare che a uomini cattivi corrispondano desideri e piaceri cattivi, ovvero che per ciascuno è piacevole ciò che più è conforme al proprio carattere.

III

1. Gorgia e il piacere: ἡδονή nel pensiero dei sofisti

Lo studio sul potere della parola in tutte le sue forme ed espressioni compie un primo passo verso una teorizzazione scientifica con l'arrivo ad Atene dei Sofisti alla fine del V secolo a.C. La fortuna di due celebri discorsi di Gorgia da Leontini, l'*Encomio di Elena* (fr. 11) e l'*Apologia di Palamede* (fr. 11a), sono tutto quello che offre la tradizione diretta³⁸⁶, mentre non vi è alcuna traccia tangibile dei supposti manuali di retorica che verosimilmente circolavano già nella seconda metà del secolo³⁸⁷.

Nelle due testimonianze di Gorgia già nominate si possono rintracciare accenni sul piacere del λόγος che avranno largo seguito in autori successivi come Platone ed Aristotele. All'inizio dell'*Encomio di Elena*, per esempio, nell'introdurre l'argomento del discorso e le motivazioni che regolano la scelta dei contenuti Gorgia dichiara (§ 5, 25–27):

5. ὅστις μὲν οὖν καὶ δι' ὅτι καὶ ὅπως
ἀπέπλησε τὸν ἔρωτα τὴν Ἑλένην λαβών, οὐ λέξω· τὸ
γὰρ τοῖς εἰδόσιν ἅ ἴσασι λέγειν πίστιν μὲν ἔχει, τέρεψιν
δὲ οὐ φέρει.

Ripetere ciò che è universalmente noto, sostiene il sofista, conferisce senza dubbio credibilità al discorso, ma non procura piacere (τέρεψιν) a chi ascolta. La τέρεψις, il godimento del pubblico, appare quale scopo principale dell'oratore, che modella il suo λόγος in funzione del compiacimento dell'uditorio. La novità, come sosterrà anche

³⁸⁶ I restanti trattati di Gorgia, come il *Περὶ τοῦ μὴ ὄντος*, risultano di argomento più marcatamente filosofico.

³⁸⁷ Per un resoconto sulla storia della retorica dalle origini al suo completo sviluppo si veda LUZZATTO, *Oratoria*.

Platone nelle *Leggi* e Aristotele nella *Retorica*³⁸⁸, contribuisce a produrre piacere, poiché non è gradevole ascoltare ciò che già è noto, ma lo è l'apprendere nuove informazioni attraverso i λόγοι³⁸⁹.

Il piacere della parola è anche ciò che garantisce la sua potenza e la sua efficacia. Nel § 10 dell'*Elena*, infatti, Gorgia associa questi due aspetti in relazione al λόγος degli incantesimi (60–62):

10. αἱ γὰρ ἔνθεοι διὰ λόγων ἐπωδαὶ ἐπαγωγοὶ ἡδονῆς,
ἀπαγωγοὶ λύπης γίνονται· συγγινομένη γὰρ τῇ δόξῃ
τῆς ψυχῆς ἡ δύναμις τῆς ἐπωδῆς ἔθελξε καὶ ἔπεισε καὶ
μετέστησεν αὐτὴν γοητεία.

Il riferimento agli incantesimi veri e propri è piuttosto esplicito, quanto è forte lo stacco dall'argomento del paragrafo precedente, che termina indiscutibilmente con una chiara formula di chiusura (φέρε δὴ πρὸς ἄλλον ἀπ' ἄλλου μεταστῶ λόγον)³⁹⁰. In ogni caso, sia che il paragrafo sia semplicemente dedicato al lessico delle formule magiche sia che in forma di metafora si riferisca alla poesia vista come incantesimo, viene sottolineata quale caratteristica primaria dei suddetti ἐπωδαὶ proprio il fatto che siano apportatori di ἡδονή. È lecito supporre che il piacere che accompagna gli incantesimi sia ciò che garantisce l'ascolto da parte del destinatario, meccanismo che di fatto regola anche la fortuna dei discorsi retorici e della poesia. Il λόγος è un tiranno, come si legge

388 Plato, *Leg.* 657b2–7 e Arist. *Rhet.* 1371a27–sgg.

389 Cfr PADUANO, *Elena*, 92 n. 18: «La concezione edonistica, comune a tutte le manifestazioni culturali nel mondo greco arcaico e classico, a partire da *Odissea* 8.44, ha riscontro nel fr. 23, dove si dice che chi non è privo di sensibilità si lascia catturare dal piacere (*hedone*) del logos».

Si veda anche TUSZYŃSKA-MACIEJEWSKA, *Gorgias*, 19: «the notion *logismos* can not be treated only as a technical term within the range of logic, but it becomes joined with an aesthetic category. Gorgia's reasoning is supposed to be not only credible but also bringing pleasure to the audience».

Sull'attenzione dell'artista verso il bello e il piacevole, novità introdotta da Gorgia, cfr DUPRÉEL, *Sophistes*, 110–112.

390 Sulla questione largamente dibattuta del contenuto del § 10 si veda la nota riassuntiva di PADUANO, *Elena*, 94 n. 38, che esclude categoricamente la possibilità che il paragrafo in questione possa riferirsi in forma di metafora alla poesia e alla letteratura proprio in ragione del forte stacco alla fine del § 9. Sull'evidente rapporto con il *Carmide* di Platone (155e–sgg.) si veda inoltre VELARDI, *Gorgia*, 823–25.

Si veda anche MUREDDU, *Parola*, 251 che si riferisce al contenuto del § 10 come ad un riferimento al lessico della magia: «Nell'intento di dare maggior peso alle sue argomentazioni, Gorgia sceglie insomma due casi estremi di 'fascinazione verbale', quelli che possono meglio giustificare la formulazione dell'assunto iniziale (λόγος δυνάστης μέγας)».

nell'ottavo paragrafo dell'*Elena*, che esercita una fortissima influenza su chi lo ascolta³⁹¹; le parole del § 10 lasciano supporre che una parte importante di questa forza sia data proprio dal piacere che al λόγος è legato. L'anima si lascia ingannare sopraffatta da un'irresistibile ἡδονή che l'affascina (ἔθελξε) liberandola dal dolore.

Che il piacere debba essere prodotto da qualsiasi forma d'arte è sottolineato al § 18 dell'*Encomio di Elena*, in cui, dopo un probabile riferimento alle passioni che la visione di una tragedia a teatro può suscitare nel pubblico (§ 17), Gorgia parla del piacere e della νόσον ἡδείαν, la dolce malattia, che le opere dei pittori e degli scultori suscitano nell'osservatore³⁹². Si deve notare che anche in questo caso, come nel primo dei passi citati (§ 5) il termine che esprime la presenza del piacere è il verbo τέρπειν (nel § 5 si trovava il sostantivo τέρψις). Il lessico del piacere artistico, dunque, adotta vocaboli da due aree semantiche, di τέρπειν e di ἡδεσθαι, la prima delle quali sembra essere sostituita da χαίρειν già a partire da Platone.

Più legati alla sfera morale e corporea sono i riferimenti ad ἡδονή del frammento di tradizione indiretta (fr. 11 da Athen. XII 548C–D) e nel paragrafo 15 dell'*Apologia di Palamede*. Il primo passo riguarda un episodio della vita del sofista narrato da Ateneo, secondo il quale alla domanda postagli su come fosse riuscito a vivere fino all'età di 80 anni egli avesse risposto: οὐδὲν πώποτε (...) ἡδονῆς ἔνεκεν πράξας. Nel *Palamede*, invece, il protagonista del discorso afferma di non aver compiuto il tradimento di cui è accusato per denaro, perché è piuttosto facoltoso e perché πολλῶν γὰρ δέονται χρημάτων οἱ πολλὰ δαπανῶντες, ἀλλ' οὐχ οἱ κρείττονες τῶν τῆς φύσεως ἡδονῶν, ἀλλ' οἱ δουλεύοντες ταῖς ἡδοναῖς καὶ ζητοῦντες ἀπὸ πλούτου καὶ μεγαλοπρεπείας τὰς τιμὰς κτᾶσθαι. τούτων δὲ ἐμοὶ πρόσσεστιν οὐθέν. In questi due ultimi passi il termine ἡδονή indica semplicemente i piaceri più strettamente legati al corpo e alla vita terrena, che non si addicono a uomini di provata integrità morale né sembrano avere esiti positivi sulla qualità della vita stessa.

391 Sulla violenza (βία) esercitata dal λόγος si vedano i contributi di LONGO, *Retorica* e LESZL, *Potere*, che si occupa soprattutto del rapporto con i dialoghi di Platone (cfr in particolare p. 69 sul potere incantatore della parola e p. 70 sulla potenza irresistibile del λόγος).

392 Gorg. *Hel.* § 18: ἀλλὰ μὴν οἱ γραφεῖς ὅταν ἐκ πολλῶν χρωμάτων καὶ σωμάτων ἐν σῶμα καὶ σχῆμα τελείως ἀπεργάσωνται, τέρπουσι τὴν ὄψιν· ἡ δὲ τῶν ἀνδριάντων ποίησις καὶ ἡ τῶν ἀγαλμάτων ἐργασία θέαν ἡδείαν παρέσχετο τοῖς ὄμμασιν. οὕτω τὰ μὲν λυπεῖν τὰ δὲ ποθεῖν πέφυκε τὴν ὄψιν. πολλὰ δὲ πολλοῖς πολλῶν ἔρωτα καὶ πόθον ἐνεργάζεται πραγμάτων καὶ σωμάτων.

IV

1. Platone e il piacere: edonismo e anti-edonismo.

La questione del piacere assume un'importanza degna di rilievo nel pensiero filosofico di Platone. Tale questione, ampiamente dibattuta da commentatori e studiosi, si inserisce direttamente nel dibattito portato avanti dal filosofo ateniese sulla natura del Bene, che occupa alcuni tra i suoi più noti dialoghi. La problematicità di questo particolare aspetto della dottrina di Platone deriva essenzialmente dal fatto che la teoria sul piacere non beneficia di una trattazione unitaria e coerente, ma, escluso il caso del *Filebo*, in cui essa occupa la parte centrale del dialogo e viene attentamente approfondita nei vari aspetti essenziali, si trova per lo più come corollario ad altre argomentazioni e presenta spesso giudizi e posizioni a prima vista contrastanti. Gli studiosi si dividono tra coloro che cercano di conciliare quella che viene definita come la teoria edonistica del *Protagora* con le successive affermazioni cosiddette anti-edonistiche di scritti come il *Gorgia*, la *Repubblica*, il *Filebo* e le *Leggi*³⁹³, e coloro che invece negano del tutto la possibilità di un Platone edonista³⁹⁴. Per comprendere meglio la materia della diatriba è necessario ripercorrere brevemente le diverse trattazioni in materia di piacere contenute nei suddetti dialoghi prima di focalizzarsi sulle implicazioni rispetto all'ambito letterario. Dopo aver presentato le linee generali di una questione ancora aperta e di difficile soluzione, infatti, si noterà come oltre all'aspetto etico del piacere Platone fornisca indicazioni precise anche sull'importanza estetica di ἡδονή in relazione alla μουσική e alle arti figurative.

1.1 Vivere in modo piacevole non è forse un bene? Socrate e ἡδονή nel *Protagora*.

Sebbene parlare di un ordine cronologico in relazione ai dialoghi di Platone non rappresenti una garanzia di precisione, si può affermare con una certa sicurezza che il *Protagora* rappresenti il punto di partenza della presente indagine, almeno a livello

393 Tra gli altri si ricordano i contributi di HACKFORTH, *Hedonism*; GOSLING-TAYLOR, *Pleasure*; RUDEBUSCH, *Socrates*; CARONE, *Hedonism*.

394 Si vedano per esempio FREDE, *Pleasure*; ZEYL, *Hedonism*; FREDE, *Disintegration*; IRWIN, *Plato*; ANNAS, *Ethics*.

temporale³⁹⁵.

La natura della discussione sul piacere che Platone fa portare avanti a Socrate in competizione dialettica con Protagora continua a creare difficoltà agli interpreti degli scritti del filosofo, che stentano a trovare un nesso tra questo e i successivi interventi dell'ateniese su ἡδονή.

Il dialogo, che attraverso le parole di Socrate narra l'incontro avvenuto a casa dell'ateniese Callia tra il filosofo stesso e Protagora, il noto sofista di Abdera, verte su varie questioni inerenti la natura della virtù e il suo rapporto con la conoscenza. Dopo aver dimostrato che la virtù non può essere insegnata (318a–329c) e che quelle che Protagora riconosce come ἀρεταί distinte ed indipendenti l'una dall'altra non sono nient'altro che modi diversi di indicare la virtù stessa, che, al contrario, è unitaria (329c–334c), Socrate si scontra di nuovo con il sofista circa la connessione tra ἀρετή e conoscenza (349d–360e).

Protagora torna nuovamente a parlare del coraggio (349d), che era stato oggetto della precedente discussione, per affermare che tra tutte le virtù essa è l'unica che si basa sulla conoscenza, poiché solo chi conosce il pericolo dell'impresa si può dire che la affronti coraggiosamente. Socrate, al contrario, vuole dimostrare al sofista che la conoscenza si trova in assoluto alla base della virtù, che risulta esserne la conseguenza. Per dimostrare la sua tesi, Socrate propone di immaginare una discussione con un gruppo di uomini circa le caratteristiche dell'εὖ ζῆν, dell'identificazione tra bene e piacere e dell'importanza che riveste la conoscenza nel raggiungimento di una vita felice (351b–sgg.).

Il ragionamento di Socrate parte da una distinzione primaria tra ἡδέως ζῆν e ἀηδῶς ζῆν, ovvero il vivere in modo piacevole o meno. In primo luogo il filosofo induce Protagora a stabilire che l'ἡδέως ζῆν è un ἀγαθόν, mentre l'ἀηδῶς ζῆν risulta necessariamente un κακόν. Poiché Protagora risponde che il ragionamento è valido solo se si gode delle cose belle, Socrate afferma che si deve ritenere che ciò che è considerato piacevole sia per questo motivo buono e che ciò che è spiacevole sia, invece, cattivo; inoltre il filosofo attacca il ragionamento di Protagora spiegando perché ritiene erroneo il pensiero, secondo il quale alcuni piaceri sono dannosi, mentre

395 Sull'irrisolvibile problema della cronologia delle opere di Platone si veda il contributo più recente di LI VOLSI, *Cronologia*, mentre sulla cronologia relativa tra il *Protagora* e il *Gorgia* in relazione al problema del piacere si veda GOSLING–TAYLOR, *Pleasure*, 45–sgg.

esistono dolori benefici. Il motivo per cui in molti affermano ciò, spiega Socrate, è che ci si inganna sulla natura di certi piaceri e di certi dolori. I piaceri che sono definiti dannosi hanno la caratteristica di portare dolore come loro conseguenza futura; al contrario i cosiddetti dolori benefici garantiscono una vita piacevole e salutare. Nel primo caso, dunque, su una bilancia dalla quale vengano soppesati piacere e dolore, sarà il dolore a prevalere, mentre nel secondo caso avverrà l'esatto opposto e il piacere risulterà preponderante. Ciò che si deve perseguire per poter godere di una vita piacevole è dunque una conoscenza dell'arte della misurazione dei piaceri e dei dolori. Tale conoscenza, infatti, permetterà di scegliere sempre i primi senza ingannarsi: ogni uomo, infatti, ricerca il piacere ed agisce in funzione di esso³⁹⁶. Se, dunque, qualcuno si trovi ad agire in modo da ottenere un dolore, deve averlo fatto in modo involontario, ingannandosi cioè sulla natura dell'azione svolta e delle sue conseguenze nel futuro (355d–357e).

L'approfondimento di Socrate sul piacere, quindi, è finalizzato alla dimostrazione della necessità della conoscenza per il conseguimento della virtù, mentre non si può affermare che scopo primario del *Protagora* sia dimostrare che il piacere è il sommo bene³⁹⁷. La divagazione di Socrate rispetto all'argomentazione principale è giustificata dalla volontà di confutare Protagora per mezzo di una materia comprensibile ed appetibile, poiché è cosa universalmente nota che l'uomo comune ricerchi una vita piacevole più di ogni altra cosa. Durante l'intero approfondimento, inoltre, Socrate non utilizza mai espressioni che lascino pensare che stia esprimendo la propria opinione, ma al contrario le formulazioni più comuni in questa sezione del dialogo sono quelle

396 IRWIN, *Ethics*, 81–82, basandosi sull'affermazione secondo cui piacere e bene sono la stessa cosa (354b5–e2), ritiene che tutta l'argomentazione di Socrate abbia come principio fondamentale quello secondo il quale l'uomo cerca sempre il bene. In questo caso il filosofo, dice Irwin, identifica il bene con il piacere, perciò si verifica una situazione per cui l'uomo ha come fine ultimo di ogni sua azione il piacere in quanto bene.

397 Che l'argomentazione del Protagora sul piacere sia fine a se stessa e non rappresenti il pensiero di Socrate/Platone è sostenuto da RUSSEL, *Pleasure*; FREDE, *Disintegration*; FREDE, *Pleasures*; ZEYL, *Hedonism*. La posizione di tali studiosi mira a screditare l'idea, proposta da altri, secondo cui nel Protagora sarebbe presente una forma di edonismo compatibile con le informazioni in merito ricavabili dai dialoghi successivi. Una posizione mediana sembra più prudente: nel *Protagora*, come ribadito più volte, non è il piacere il tema della discussione dialettica, ma la virtù sotto vari aspetti, perciò da un lato non è sbagliato considerare l'intermezzo sul piacere un'argomentazione finalizzata ad altro. D'altro canto è piuttosto evidente come ciò che si evince dall'*excursus* del *Protagora* sia in linea con altri interventi posteriori di Platone, mentre l'attacco all'edonismo di Callicle del *Gorgia* propone lo stesso rifiuto di determinati piaceri (come quelli corporali) che viene accennato anche nel *Protagora* (335c–d).

del tipo “è opinione comune” o “i più pensano che”.

Infine la precisazione riguardo ai piaceri che recano dolore esclude dal novero di quelli identificati con il bene tutti quei piaceri corporei, il cui eccesso risulta dannoso per l'uomo (335c–d). Al contrario, nel *Protagora* Socrate introduce un punto di vista (che sarà trattato in modo più approfondito nella *Repubblica* e nel *Filebo*) secondo il quale esistono piaceri positivi contrapposti a piaceri negativi, che si rivelano essere falsi piaceri per la loro intrinseca mescolanza con il dolore.

1.2 L'utilità del piacere: l'attacco del Gorgia.

La vicinanza temporale tra il *Protagora* e il *Gorgia* costituisce la maggiore ragione di perplessità da parte degli studiosi di fronte alla trattazione sul piacere che occupa un'ampia porzione di questo secondo dialogo. La totalità di coloro che si sono occupati dello studio di ἡδονή nei dialoghi di Platone non ha potuto che tentare di trovare una ragione plausibile per quello che, ad una prima lettura, appare come un brusco quanto netto cambio di prospettiva da parte dell'Ateniese. Se infatti nel *Protagora*, ferme restando le precedenti precisazioni, l'idea di partenza nell'*excursus* sul piacere è la sua identificazione con il bene, nel *Gorgia* la confutazione della posizione di Callicle sullo stesso argomento conduce ad una tesi esattamente opposta: il piacere e il bene non sono la stessa cosa³⁹⁸.

Dopo che nella prima parte del dialogo Socrate aveva confutato Gorgia sulla definizione della retorica e aveva stabilito che essa non è una vera arte, bensì una lusinga che mira solo al diletto e al piacere del pubblico³⁹⁹ (447a–466a), il filosofo inizia una discussione con Polo riguardo all'utilità della retorica. Nel corso del dialogo Socrate porta Polo a concordare con lui sul fatto che è una cosa peggiore commettere ingiustizia piuttosto che subirla e che la retorica non è utile all'uomo che abbia commesso ingiustizia poiché l'unico modo per riportare a costui la felicità è quello di fargli scontare la punizione per ciò che ha fatto, mentre la retorica ha come scopo quello opposto di difendere la propria ingiustizia. Tale ragionamento si intreccia con

398 Plato, *Gorg.* 506c5–7: ΣΩ. Ἀκουε δὴ ἐξ ἀρχῆς ἐμοῦ ἀναλαβόντος τὸν λόγον. Ἄρα τὸ ἡδὺ καὶ τὸ ἀγαθὸν τὸ αὐτὸ ἐστίν; — Οὐ ταῦτόν, ὥς ἐγὼ καὶ Καλλικλῆς ὡμολογήσαμεν.

399 Plato, *Gorg.* 462d10–e1: ΣΩ. Φημί δὴ, ἐμπειρία τις. — ΠΩΛ. Τίς; φάθι. — ΣΩ. Φημί δὴ, χάριτος καὶ ἡδονῆς ἀπεργασίας, ὧ Πῶλε.

una distinzione tra bene e male, che a loro volta si identificano rispettivamente con bello e brutto. Socrate, allora, per spingere Polo a riflettere sul ruolo di ἡδονή in relazione al bene e al bello, afferma in modo capzioso che la giustizia, essendo la cosa più bella, procura anche il piacere più grande o la più grande utilità o le due cose insieme⁴⁰⁰. Poiché però la giustizia si presenta quale cura dell'ingiustizia, Socrate, con un paragone tra questa virtù e l'arte della medicina, arriva a stabilire che nel caso dell'ingiustizia la cosa più bella e il bene maggiore per chi la commetta sia subire le pene previste⁴⁰¹. Poiché dunque subire una punizione è come essere curati per una malattia e poiché tutti concordano sul fatto che le cure e le punizioni sono tutt'altro che piacevoli, benché non ci sia un'affermazione esplicita in questo senso nel dialogo, si può concludere dicendo che non è possibile sostenere che tutto ciò che è bello e buono sia anche piacevole nell'immediato, dal momento che scontare una pena è come prendere un'amara medicina. Il dolore che comporta la liberazione dall'ingiustizia, però, riconduce l'uomo ad uno stato di felicità. Sebbene non sia espresso negli stessi termini, tale ragionamento risulta simile a quello che Socrate aveva affermato nel *Protagora* a proposito dei piaceri e dei dolori che potremmo definire a lungo termine: per capire che cosa sia realmente piacevole si deve tenere conto dell'azione nel suo complesso e in particolare delle sue conseguenze⁴⁰².

La parte più nota della discussione sul piacere all'interno del *Gorgia*, però, è senza dubbio quella che Socrate tiene con il terzo degli interlocutori del dialogo: Callicle (da 482c). Questo personaggio, che non risulta noto a nessuna ulteriore fonte, va sostenendo la superiorità degli uomini potenti e l'inutilità delle leggi, che sarebbero uno strumento dei vili per mantenere un certo controllo sui più forti. Poiché il ragionamento conduce Callicle ad affermare che i più coraggiosi ed assennati hanno il diritto di governare la città, Socrate sposta il ragionamento sul piano etico e chiede al suo interlocutore quale sia la sua opinione riguardo al controllo su se stessi (491d). Tale richiesta induce Callicle a dichiarare che l'uomo per essere felice deve seguire tutte le sue inclinazioni, i desideri e le aspirazioni ed essere dedito ai piaceri; chi biasima

400 Un ragionamento molto simile si incontra anche nel II libro delle *Leggi* nel momento in cui l'Ateniese cerca di dimostrare che il piacere non è un criterio sufficiente a stabilire quali siano i canti più belli (667d–sgg.).

401 Socrate arriva a considerare come il primo e più grande dei mali proprio il non pagare per le ingiustizie commesse. Plato, *Gorg.* 479d4–6: ΣΩ. Δεύτερον ἄρα ἐστὶν τῶν κακῶν μέγέθει τὸ ἀδικεῖν· τὸ δὲ ἀδικοῦντα μὴ δίδοναι δίκην πάντων μέγιστόν τε καὶ πρῶτον κακῶν πέφυκεν.

402 Si veda in proposito la distinzione di RUDEBUSCH, *Socrates*, 20–sgg. tra *long-term* and *short-term hedonism*.

coloro che vivono in tale maniera, dice l'uomo, lo fa perché è inibito dalla vergogna nei confronti di un simile stile di vita e cerca di coprire la propria incapacità con il vituperio degli altrui comportamenti (491e–sgg.). La discussione seguente è tutta incentrata sulla volontà di Socrate di confutare questa posizione secondo la quale l'uomo deve abbandonarsi completamente ad ogni tipo di piacere; il filosofo porterà con successo il suo interlocutore a concordare sul fatto che il piacere e il bene sono due cose nettamente distinte⁴⁰³.

Tutto l'attacco di Socrate-Platone nel *Gorgia* è rivolto sostanzialmente a quei piaceri che nel *Filebo* verranno definiti come piaceri di riempimento, ovvero falsi piaceri, poiché comportano necessariamente una componente di dolore. L'argomentazione anti-edonistica del *Gorgia*, dunque, è interamente rivolta alla confutazione dell'affermazione secondo la quale quelli che finiscono per rivelarsi falsi piaceri costituirebbero invece un bene. Alla fine del suo ragionamento Socrate arriverà anche a dire che si può osare una distinzione tra piaceri buoni e cattivi e che i primi sono definiti tali proprio perché al contrario degli altri producono un bene; il filosofo, poi, conclude dicendo che il bene deve essere perseguito per sé e non in vista di qualcos'altro, come il piacere (499e–550a). Tale argomentazione lascia spazio ai successivi interventi di *Repubblica*, *Filebo* e *Leggi*, grazie ai quali, e in particolare a quello del *Filebo*, si potrà meglio comprendere come oltre ai falsi piaceri propugnati da personaggi come Calicle e Filebo, nell'ottica di Platone esistano anche piaceri puri, che il filosofo ammette nella vita vissuta secondo il bene e che scaturiscono dalle azioni virtuose e dal fatto stesso di compierle⁴⁰⁴. In ogni caso, a differenza del punto di partenza del *Protagora*, resterà una costante l'affermazione secondo la quale il bene e il piacere sono nettamente distinti: il piacere, infatti, come suggerisce Russell, può essere considerato al massimo un bene

403 La confutazione (494b–sgg.) si basa sul principio logico secondo il quale una cosa o è un bene o è un male, mentre non è possibile incontrare le due cose mischiate insieme: il bene e il male non possono esserci contemporaneamente e non possono contemporaneamente cessare. Poiché Calicle concorda sul fatto che un esempio dei piaceri di cui parla è il mangiare quando si ha fame e il bere quando si ha sete, Socrate fa notare che l'aver fame e l'aver sete sono in sé un male e che dunque il piacere scaturisce proprio da un male. Poiché dunque il piacere che propugna Calicle si trova ad essere indissolubilmente legato al male, ne consegue necessariamente che esso sia cosa diversa dal bene (497a3–5: ΣΩ. Οὐκ ἄρα τὸ χαίρειν ἐστὶν εὖ πράττειν οὐδὲ τὸ ἀνιᾶσθαι κακῶς, ὥστε ἔτερον γίγνεται τὸ ἡδὺ τοῦ ἀγαθοῦ.).

404 La stessa distinzione è suggerita da RUDEBUSCH, *Hedonism*. Sulla presenza del piacere subordinato al bene si veda anche ANNAS, *Ethics*.

accessorio⁴⁰⁵.

1.3 I piaceri del filosofo: ἡδονή nella Repubblica.

Nel IX libro della *Repubblica* Platone chiarisce l'affermazione secondo la quale la vita virtuosa del filosofo, oltre ad essere la più felice, è di necessità anche la più piacevole. Il piacere, in questo caso, è associato ad una condizione di felicità dovuta alle priorità secondo le quali si sceglie di vivere la propria vita. Il filosofo, inoltre, in quanto in possesso della conoscenza, è anche la persona più esperta di tutti i piaceri: costui, infatti, può giudicare il piacere tipico di ogni condizione umana per il fatto di possedere l'esperienza accompagnata dall'intelletto⁴⁰⁶.

Alla fine di questa prima parte di ragionamento, Socrate conclude dicendo che, poiché il filosofo è dominato dalla parte dell'anima nella quale risiede la ragione e poiché quella del filosofo è stata considerata la vita più piacevole, di conseguenza il più dolce dei piaceri è quello associato alla vita d'intelletto⁴⁰⁷, mentre il piacere degli altri uomini non è del tutto puro ma è piuttosto una sorta di piacere abbozzato⁴⁰⁸. Si rende, dunque, necessaria una spiegazione intorno a quei piaceri che sono stati definiti falsi. Ci sono alcuni piaceri, infatti, spiega Socrate, che nascono dalla cessazione di un dolore (583d), ma tali piaceri non derivano da nient'altro che dalla ricostituzione di uno stato di quiete, il quale non dovrebbe essere turbato né da dolore né da piacere. Tale stato, dunque, può possedere un piacere specifico solo nell'attimo in cui si ristabilisce in seguito alla scomparsa di un dolore, ma una volta passato questo momento sorgerà un nuovo dolore dovuto alla scomparsa del piacere. Tale condizione di quiete risulterà παρὰ τὸ ἀλγεινὸν ἡδὺ καὶ παρὰ τὸ ἡδὺ ἀλγεινὸν (584a7–8), dunque il piacere in

405 RUSSELL, *Pleasure, passim*.

406 Il passo si apre alla pagina 580d; Socrate divide l'anima umana in tre parti: la prima è quella con cui l'uomo apprende (ὥ μανθάνει ἄνθρωπος), la seconda quella con cui prova gli impulsi (ὥ θυμῶνται), la terza quella concupiscibile (ἐπιθυμητικός), che segue i desideri e le aspirazioni più concrete. Ad ognuna di queste parti corrispondono piaceri specifici. Ogni uomo, infine, è dominato da una diversa parte dell'anima tra le tre nominate.

407 Plato, *Resp.* 583a1–5: Τριῶν ἄρ' οὐσῶν τῶν ἡδονῶν ἡ τούτου τοῦ μέρους τῆς ψυχῆς ὥ μανθάνομεν ἡδίστη ἂν εἴη, καὶ ἐν ᾧ ἡμῶν τοῦτο ἄρχει, ὁ τούτου βίος ἡδιστος; Πῶς δ' οὐ μέλλει; ἔφη· κύριος γοῦν ἐπαινέτης ὧν ἐπαινεῖ τὸν ἑαυτοῦ βίον ὁ φρόνιμος.

408 Plato, *Resp.* 583b4–6: (...) ἄθρει ὅτι οὐδὲ παναληθής ἐστιν ἡ τῶν ἄλλων ἡδονή πλὴν τῆς τοῦ φρονίμου οὐδὲ καθαρά, ἀλλ' ἐσκιαγραφημένη τις (...).

questione non può che essere definito illusorio, falso.

Ci sono piaceri, invece, che sopraggiungono all'improvviso e senza richiesta da parte dell'uomo: i piaceri dell'olfatto, per esempio, non sono necessari a ristabilire la quiete dopo un dolore, ma colpiscono l'uomo senza essere preceduti dalla sofferenza (584b). Questo tipo di ἡδονή è detto, perciò, puro (καθαρός). L'origine dell'errore è dovuta essenzialmente all'ignoranza che pervade la maggioranza degli uomini, che non ha una visione completa della realtà ma si limita a considerare il momento: considera, infatti, piaceri assoluti quelli condizionati da precedenti situazioni di dolore e quelli derivanti all'attesa e dal desiderio di un avvenimento futuro⁴⁰⁹. Il filosofo possiede solamente piaceri puri, ovvero τὸ δόξης τε ἀληθοῦς εἶδος καὶ ἐπιστήμης καὶ νοῦ καὶ συλλήβδην αὖ πάσης ἀρετῆς (585b14–c1): egli, infatti, si riempie delle cose più reali e adatte alla propria natura, che risulta essere ciò che c'è di più piacevole⁴¹⁰. Quando, dunque, l'anima segue la filosofia (τῷ φιλοσόφῳ ἄρα ἐπομένης ἀπάσης τῆς ψυχῆς) accade che colga i piaceri a lei propri cioè quelli migliori e per quanto possibile i più veri (τὰς ἡδονὰς τὰς ἑαυτοῦ ἕκαστον καὶ τὰς βελτίστας καὶ εἰς τὸ δυνατόν τὰς ἀληθεστάτας); quando invece la comandi una delle altre parti, accade che non riesca a trovare il piacere a lei proprio (μήτε τὴν ἑαυτοῦ ἡδονὴν ἐξευρίσκειν) e che sia costretta a seguirne uno alieno e non vero (ἀλλοτρίαν καὶ μὴ ἀληθῆ ἡδονὴν διώκειν)⁴¹¹.

Nel IX libro della *Repubblica*, dunque, Platone introduce la distinzione tra piaceri veri e falsi e propone come esito positivo il fatto di raggiungere una vita felice e piacevole come quella del filosofo, che si nutre solamente di piaceri veri e consoni alla natura della propria anima. Il piacere non risulta essere un male di per sé: quello vero e puro, infatti, è ben accetto anche dal filosofo, che anzi lo presenta come un completamento della vita felice secondo verità e saggezza. Non di meno, esso non risulta essere il fine

409 Sulla natura della falsità dei piaceri si veda la distinzione di PENNER, *Pleasures* tra casi in cui la falsa opinione influisce sulla presenza del piacere e casi in cui la natura dell'opinione è indifferente.

410 Plato, *Resp.* 585d7–e4: Οὐκοῦν τὸ τῶν μᾶλλον ὄντων πληρούμενον καὶ αὐτὸ μᾶλλον ὄν ὄντως μᾶλλον πληροῦται ἢ τὸ τῶν ἥττον ὄντων καὶ αὐτὸ ἥττον ὄν; Πῶς γὰρ οὐ; Εἰ ἄρα τὸ πληροῦσθαι τῶν φύσει προσηκόντων ἡδὺ ἐστὶ, τὸ τῷ ὄντι καὶ τῶν ὄντων πληρούμενον μᾶλλον μᾶλλον ὄντως τε καὶ ἀληθεστέρως χαίρειν ἂν ποιοῖ ἡδονὴ ἀληθεῖ, τὸ δὲ τῶν ἥττον ὄντων μεταλαμβάνον ἥττόν τε ἂν ἀληθῶς καὶ βεβαίως πληροῖτο καὶ ἀπιστοτέρας ἂν ἡδονῆς καὶ ἥττον ἀληθοῦς μεταλαμβάνοι.

Altri possibili criteri di suddivisione oltre a quella tra piaceri falsi e veri vengono suggeriti da RUDEBUSCH, *Socrates*, 81–sgg.

411 Plato, *Resp.* 586e4–587a5.

per il saggio, bensì una conseguenza naturale della vita che conduce, una sorta di bene accessorio, per usare ancora una volta le parole di Russell⁴¹².

1.4 La vita mista è la migliore: il ruolo del piacere nel Filebo.

Tra gli ultimi tentativi di Platone di fornire una definizione soddisfacente del bene si colloca il *Filebo*, dialogo appartenente agli anni della vecchiaia e unico intervento di una certa completezza sulla natura del piacere. Poiché alla richiesta di Socrate di definire il bene Filebo risponde che ἀγαθὸν εἶναί φησι τὸ χαίρειν πᾶσι ζώοις καὶ τὴν ἡδονὴν καὶ τέρψιν, καὶ ὅσα τοῦ γένους ἐστὶ τούτου σύμφωνα⁴¹³, il filosofo inizia la discussione nel tentativo di confutare la posizione del giovane, giungendo ad una definizione del piacere.

La prima divergenza tra Socrate e i suoi interlocutori Filebo e Protarco sorge sulla natura molteplice dei piaceri: mentre il filosofo sostiene fin da subito che il piacere è multiforme (12c4: ποικίλον), Protarco afferma che molteplici possono essere le cause da cui il piacere scaturisce, ma che il piacere in sé e per sé possiede una sola natura. In base a ciò, da un lato Socrate sostiene che esistono piaceri buoni ma che la maggioranza sono malvagi, mentre Protarco vuole cercare di dimostrare che il piacere in quanto tale è sempre un bene (12c–19c).

Socrate decide, dunque, di affrontare i suoi avversari sulla definizione della natura del bene; poiché esso, spiega il filosofo, è autosufficiente (ικανόν), occorre esaminare piacere ed intelletto (φρόνησις) in tale direzione: il vero bene sarà quello che non avrà bisogno dell'altro (20e). Dal momento che senza memoria o intelletto è impossibile ricordare o riconoscere i piaceri, si può stabilire fin da subito che il piacere, non essendo autosufficiente non può essere il bene (21a–sgg.). La vita di solo intelletto, invece, può essere considerata la più felice solo dagli dei, che non sono turbati dai desideri e dalle aspirazioni terrene. Per l'uomo, invece, è preferibile una vita mista (22a–sgg.) ma con un ruolo di maggiore rilievo della mente piuttosto che del piacere.

Dopo aver affrontato il tema dell'appartenenza del piacere, insieme con il dolore, al

412 RUSSELL, *Pleasure*, 9: «Plato regards pleasure as a conditional good, the goodness of which depends on, and it's given by, the role that pleasure takes on in a virtuous character under the leadership of practical intelligence». Si veda anche Rudebusch, *Socrates*, 5–sgg., con la differenza tra piacere inteso come sensation e piacere inteso come mode of activity.

413 Plato, *Phlb.* 11b4–6.

genere dell'infinito ed averne identificato la subordinazione rispetto alla σοφία, che sovrintende alla sua mescolanza con l'intelletto, appartenente invece al genere del finito, Socrate si propone di approfondire l'argomento riguardo alle modalità in cui si presentano e si mischiano tra loro piacere e dolore (31c–sgg.).

Una volta esaurita la sezione del dialogo di stampo più marcatamente filosofico⁴¹⁴, Socrate propone la già introdotta distinzione tra piaceri veri e falsi (36e–sgg.): come esistono piaceri falsi e piaceri reali, così esistono dolori con le stese caratteristiche. Sia i falsi piaceri sia i falsi dolori sono assimilati alla falsa opinione, che a sua volta ne è origine⁴¹⁵. I piaceri fallaci imitano quelli veri in modo ridicolo e la stessa cosa accade per quanto riguarda i dolori. La distinzione tra vero e falso si estende alla nozione di speranza, ovvero alla raffigurazione del futuro auspicato (40a). Socrate spiega che tra queste speranze πότερα φῶμεν τοῖς μὲν ἀγαθοῖς ὡς τὸ πολὺ τὰ γεγραμμένα παρατίθεσθαι ἀληθῆ διὰ τὸ θεοφιλεῖς εἶναι, τοῖς δὲ κακοῖς ὡς αὐτὸ <τὸ> πολὺ τοῦναντίον (40b2–4). Dunque anche i malvagi hanno speranze che generano piaceri, ma sia le prime sia i secondi sono da considerarsi fallaci: ciò deriva dal fatto che costoro basano la propria esistenza sui piaceri terreni, mossi da una visione errata del mondo e dall'agire come se il mondo sensibile fosse reale⁴¹⁶.

Il dialogo prosegue con l'esposizione di alcuni esempi di piaceri fallaci, che richiamano quelli cosiddetti di riempimento già incontrati nella *Repubblica*. Essi sorgono per lo più in relazione al corpo e sono per loro natura mischiati al dolore; tra questi sono più pericolosi per la stabilità dell'anima quelli più violenti e grandi, poiché provocano i maggiori malesseri nell'anima e nel corpo e discostano dalla virtù (45e–46c).

Infine, come nella *Repubblica* i piaceri falsi erano controbilanciati da quelli puri, così Socrate anche nella parte finale del *Filebo* si concentra sulla descrizione di questo particolare tipo di ἡδονή (51a–sgg.). In particolare i piaceri più veritieri sono quelli derivati dalla contemplazione e dalla percezione di tutto ciò che mantiene l'uomo

414 Sulla questione dell'uno e dei molti prima e su quella del finito e dell'infinito poi si vedano IRWIN, *Ethics*, 321–sgg. e LI VOLSI, *Filebo*.

415 Su questo problema si veda il già citato contributo di PENNER, *Pleasures*. Rivolti prevalentemente alla distinzione tra veri e falsi piaceri sono anche i lavori della HAMPTON, *Plato e Pleasure*.

416 Su questa posizione di veda HAMPTON, *Pleasure*.

insensibile al bisogno e indifferente al dolore⁴¹⁷. I piaceri puri, in quanto non mescolati e in possesso della giusta misura (ἐμμετρία) sono più vicini alla verità (52c-d); tra questi uno dei più ambiti ma rari allo stesso tempo è quello derivato dall'apprendimento⁴¹⁸.

In conclusione, la migliore delle vite possibili per l'uomo è quella in cui intelletto e piacere sono presenti contemporaneamente, a patto che il primo abbia un maggiore peso. L'ἡδονή ammessa e anzi auspicata nel *Filebo* possiede le medesime caratteristiche di quella già considerata nella *Repubblica*: il piacere deve essere puro e scaturire spontaneamente dalle azioni virtuose. Esistono, inoltre, forme di piacere da ricercare con moderazione: i piaceri sessuali e del cibo per esempio, non sono totalmente banditi, ma è necessario approcciarvisi con temperanza, senza divenirne schiavi⁴¹⁹.

Laddove nei dialoghi di Platone si incontrino duri attacchi al piacere, si deve constatare come tali piaceri siano identificati con quelli corporali o quelli ritenuti addirittura falsi: da un lato si disapprova una totale dedizione ai desideri e alle necessità del corpo, dall'altra si nega la possibilità di definire piacevoli determinate condizioni che, anziché scaturire spontaneamente, non sono altro che il riempimento di vuoti e la ricostituzione di uno stato di quiete precedentemente perduto. Allo stesso tempo non si incontra mai un netto rifiuto del piacere in sé e per sé: Platone suggerisce che l'ἡδονή pura e reale è addirittura necessaria per poter definire felice la vita di un uomo, ma la condizione è che tale uomo si dedichi ad attività virtuose come la filosofia, che lo possono condurre sulla strada della verità. Come afferma Bravo, Platone sembra prendere atto delle necessità intrinseche alla natura umana e in base a ciò trovare un modo per poter includere il piacere nel novero delle condizioni indispensabili al raggiungimento della felicità⁴²⁰.

417 Plato, *Phlb.* ΣΩ. 51b3-7: Τὰς περὶ τε τὰ καλὰ λεγόμενα χρώματα καὶ περὶ τὰ σχήματα καὶ τῶν ὁσμῶν τὰς πλείστας καὶ τὰς τῶν φθόγγων καὶ ὅσα τὰς ἐνδείας ἀναισθήτους ἔχοντα καὶ ἀλύπους τὰς πληρώσεις αἰσθητὰς καὶ ἡδείας [καθαρὰς λυπῶν] παραδίδωσιν.

418 Plato, *Phlb.* 51e-52a: il rischio che si porta dietro questo particolare tipo di piacere è quello legato all'insoddisfazione per la fame di sapere e alla paura di dimenticare ciò che si è appreso.

419 Questa è anche la visione che si può registrare nel *Fedone*, dialogo in cui Platone si concentra quasi esclusivamente sulla questione dell'immortalità dell'anima e su problema del suo legame con il corpo e con i piaceri ed esso propri.

420 BRAVO, *Platon*.

1.5 I piaceri e il problema dell'educazione: ἡδονή nelle Leggi.

Sebbene anche in questo dialogo la questione dei piaceri non sia il tema principale del dibattito, sin dal primo libro delle *Leggi* l'ἡδονή si presenta come un aspetto piuttosto importante tra quelli di cui tener conto nella costituzione delle leggi di uno stato. Particolare attenzione meritano i libri I, II e V: l'ultimo dei tre, infatti, è considerato da molti in contrasto con quella che viene definita una visione anti-edonistica dei primi due⁴²¹.

Quando l'Ateniese, all'inizio del dialogo, spiega al cretese Clinia e allo spartano Megillo per quali motivi si possono elogiare le leggi di Creta, si premura subito di mettere in evidenza l'importanza dell'educazione dei giovani e della sorveglianza che si deve operare su di loro tenendo sotto controllo i dolori, i piaceri, i desideri e l'attenzione rivolta ad ogni tipo di passione amorosa⁴²². Poiché, inoltre, l'Ateniese aveva annoverato il coraggio tra i beni divini il cui possesso le leggi di Creta dovevano favorire⁴²³, lo straniero inizia ad approfondire la funzione di tale virtù a livello legislativo con Megillo e Clinia⁴²⁴. La funzione principale del coraggio, concordano i tre, è quella di permettere che l'uomo resista ai dolori e ai piaceri⁴²⁵. L'errore principale che l'Ateniese riscontra nelle legislazioni di Sparta e Creta è quello di aver considerato necessario abituare i giovani al dolore perché possano meglio resistervi da adulti, ma non averli abituati al piacere⁴²⁶. Partiti dalla considerazione iniziale che è turpe cedere ai piaceri e che perciò essi devono essere vietati fin da bambini ai cittadini, i legislatori spartani e cretesi corrono il rischio di crescere uomini che non sapranno resistere

421 Tra gli altri STALLEY, *Laws* e BRAVO, *Platon*.

422 Plato, *Leg.* 631d7–632a2: (...) ἐν ταῖς τῶν παίδων γεννήσεσιν καὶ τροφαῖς ὅσοι τε ἄρρενες καὶ ὅσαι θήλειαι, νέων τε ὄντων καὶ ἐπὶ τὸ πρεσβύτερον ἰόντων μέχρι γήρως, τιμῶντα ὀρθῶς ἐπιμελεῖσθαι δεῖ καὶ ἀτιμάζοντα, ἐν πάσαις ταῖς τούτων ὁμιλίαις τὰς τε λύπας αὐτῶν καὶ τὰς ἡδονὰς καὶ τὰς ἐπιθυμίας συμπάντων τε ἐρώτων τὰς σπουδὰς ἐπεσκεμμένον καὶ παραπεφυλαχότα, ψέγειν τε ὀρθῶς καὶ ἐπαινεῖν δι' αὐτῶν τῶν νόμων.

423 Plato, *Leg.* 631b3–sgg.

424 Plato, *Leg.* 632d9–e3: Ἐξ ἀρχῆς πάλιν ἔμοιγε δοκεῖ χρῆναι διεξελεῖν, καθάπερ ἡρξάμεθα, τὰ τῆς ἀνδρείας πρῶτον ἐπιτηδεύματα, ἔπειτα ἕτερον καὶ αὖθις ἕτερον εἶδος τῆς ἀρετῆς διέξιμεν, ἐὰν βούλησθε.

425 Plato, *Leg.* 633c–d

426 Plato, *Leg.* 635b–d.

all'ἡδονή che si presenti loro da adulti, per il non averne mai fatto esperienza. È necessario, dunque, che l'uomo fin da fanciullo riceva un'adeguata educazione riguardo ai piaceri: egli deve essere in grado di conoscere sufficientemente quelli ai quali dovrà saper resistere da adulto⁴²⁷; dovrà altresì essere rivolto all'apprezzamento dei giusti piaceri e al possesso dei giusti desideri, in base a quello che sono destinati a diventare da adulti⁴²⁸.

Il dolore e il piacere, inoltre, sono definiti come cattivi consiglieri dell'animo: κακοί sono detti coloro che non sanno resistere a queste due forze, poiché non hanno ricevuto una corretta educazione, mentre οἱ γε ὀρθῶς πεπαιδευμένοι σχεδὸν ἀγαθοὶ γίνονται (644a7–8)⁴²⁹.

Il secondo libro delle *Leggi* si apre ancora sulla questione dell'educazione che consiste nel rivolgersi nel giusto modo ai piaceri e ai dolori e dall'inizio della vita fino alla fine amare ciò che si deve amare nel modo in cui lo si deve fare e odiare ciò che si deve odiare nel modo in cui lo si deve fare⁴³⁰. Poiché seguire le regole ferree di questo tipo di educazione e delle leggi è piuttosto difficile, con la conseguenza che tale educazione si corrompe spesso, gli dei hanno deciso, rivela l'Ateniese, di donare agli uomini momenti di svago, dando loro le Muse, Apollo e Dioniso per meglio celebrare queste feste e per fornire agli uomini un insegnamento piacevole proveniente direttamente

427 Il piacere sessuale, per esempio, non è bandito se praticato nella giusta misura e nei modi prescritti dalle leggi della natura. Al contrario l'Ateniese critica le pratiche dell'amore omosessuale all'interno dei ginnasi (Plato, *Leg.* 636b1–d4). Si veda anche SCOLNICOV, *Pleasure*, 124: «Education is a manner of channeling (ἐγίγνωνται) pleasure and pain (...). Virtue is postulated as the συμφωνία of reason (λόγῳ) and pleasure».

428 Plato, *Leg.* 643b4–c8: ΑΘ. Λέγω δὴ, καὶ φημι τὸν ὀτιοῦν ἀγαθὸν ἄνδρα μέλλοντα ἔσεσθαι τοῦτο αὐτὸ ἐκ παίδων εὐθὺς μελετᾶν δεῖν, παίζοντά τε καὶ σπουδάζοντα ἐν τοῖς τοῦ πράγματος ἑκάστοις προσήκουσιν. οἷον τὸν μέλλοντα ἀγαθὸν ἔσεσθαι γεωργὸν προσήκουσιν. οἷον τὸν μέλλοντα ἀγαθὸν ἔσεσθαι γεωργὸν ἢ τινα οἰκοδόμον, τὸν μὲν οἰκοδομοῦντά τι τῶν παιδείων οἰκοδομημάτων παίζειν χρή, τὸν δ' αὖ γεωργοῦντα, καὶ ὄργανα ἑκατέρῳ μικρά, τῶν ἀληθινῶν μιμήματα, παρασκευάζειν τὸν τρέφοντα αὐτῶν ἑκάτερον, καὶ δὴ καὶ τῶν μαθημάτων ὅσα ἀναγκαῖα προμεμαθηκέναι προμανθάνειν, οἷον τέκτονα μετρεῖν ἢ σταθμᾶσθαι καὶ πολεμικὸν ἱππεύειν παίζοντα ἢ τι τῶν τοιούτων ἄλλο ποιοῦντα, καὶ πειρᾶσθαι διὰ τῶν παιδιῶν ἐκεῖσε τρέπειν τὰς ἡδονὰς καὶ ἐπιθυμίας τῶν παίδων, οἱ ἀφικομένους αὐτοὺς δεῖ τέλος ἔχειν.

429 Piacere e dolore sono definiti in questo frangente come due passioni (πάθη) che tirano l'anima dell'uomo verso direzioni opposte. L'immagine ricorda molto il racconto della biga alata del *Fedro* (246a–sgg.), sebbene in questo caso dei due cavalli che guidano l'anima umana solo uno risulta cattivo, mentre l'altro è buono e cerca di guidare l'auriga nella giusta direzione.

430 Plato, *Leg.* 653a1–c4.

dagli dei⁴³¹. La restante parte del libro è interamente dedicata alla funzione educatrice della musica e della poesia e sarà trattata in modo approfondito in una sezione dedicata all'argomento. Le parole conclusive dell'Ateniese tornano a ribadire il concetto basilare del primo libro secondo il quale, come già detto, è necessario non astenersi del tutto dai piaceri, come quello del vino, per poter trovare il giusto mezzo di dominarli; si dovrà invece evitare di approcciarsi a questo tipo di piaceri solo per il divertimento⁴³².

Dopo aver ribadito nel III libro che il saggio è colui che possiede i giusti piaceri e i dolori in armonia tra loro⁴³³ ed aver trattato della virtù della temperanza nel IV⁴³⁴, il V libro si apre con una significativa considerazione sulla natura dell'anima: πάντων γὰρ τῶν αὐτοῦ κτημάτων μετὰ θεοὺς ψυχὴ θεϊότατον, οἰκειότατον ὄν (726a2–3). Quando un uomo, afferma l'Ateniese, trae godimento dai piaceri oltre il consentito dalla legge non le rende affatto onore, ma al contrario la tratta nel modo più turpe e disonorevole possibile (727e3–728b2). Il rischio che l'uomo si lasci trasportare da passioni avverse è forte poiché i piaceri, i dolori e i desideri sono connaturati all'uomo (732e): è comune a tutti gli uomini assennati, infatti, preferire una vita che prevalga in ciò che tutti cercano, ovvero χαίρειν πλείω, ἐλάττω δὲ λυπεῖσθαι παρὰ τὸν βίον ἅπαντα (732e7–733a4). Chi vivrà secondo virtù e in modo regolato otterrà in cambio la più piacevole possibile delle vite.

Esistono tre generi distinti di vita che permettono all'uomo di condurre un'esistenza piacevole e beata (733e–sgg.): la vita temperante (σώφρων), quella assennata (φρόνιμος), quella valorosa (ἀνδρείος) e quella sana (ὕγιεινός). A questi corrispondono altrettanti generi di vita opposti: l'intemperante, il vile, il dissennato e il malato (733e6: ἄφρονα, δειλόν, ἀκόλαστον, νοσώδη). L'appartenenza all'uno o all'altro di questi due gruppi dipende dal modo in cui si tengono sotto controllo gli stimoli derivanti dal piacere. La vita temperante, come le altre appartenenti alla prima lista, possiede piaceri e dolori propri, ma nella giusta misura: essi sono attenuati e non trascinano violentemente l'anima dell'uomo a loro piacimento. In generale la vita temperante o quella assennata, valorosa o sana risulta la più piacevole: chi si trova a

⁴³¹ Plato, *Leg.* 653d–sgg.

⁴³² Plato, *Leg.* 673e3–sgg.

⁴³³ Plato, *Leg.* 696c9.

⁴³⁴ Plato, *Leg.* 710a8–sgg.

vivere questo tipo di vita, infatti, è molto più felice di chi conduca un'esistenza colma di perversità e sfrenatezza.

Anche il V libro, come i primi due delle *Leggi*, presenta una visione dei piaceri coerente con quanto è stato possibile vedere negli altri dialoghi di Platone presi in analisi. Oltre alla novità costituita dalla teorizzazione della necessità di sperimentare i cosiddetti piaceri malvagi per imparare a difendersene, anche nelle *Leggi* è possibile rintracciare una distinzione tra piaceri consentiti e piaceri da evitare o usare con moderazione e nelle giuste forme. Il piacere in sé, dunque, non è affatto bandito: esso è parte integrante della vita umana e sulla sua presenza o meno si misura addirittura la felicità di una vita intera. Si deve però tenere conto che può essere considerata piacevole e felice solo una vita che sia stata condotta in modo virtuoso e che abbia perciò goduto dei piaceri terreni nella giusta misura, senza troppo eccedervi.

2. Il piacere estetico e la μουσική: ἡδονή e arte nei dialoghi di Platone

Filo conduttore tra i diversi dialoghi che si occupano in modo più o meno approfondito di ἡδονή è la presenza di riferimenti alla funzione estetica del piacere in ambito artistico o retorico. In questo senso la posizione di Platone non subisce significativi mutamenti, almeno da un punto di vista sostanziale del problema: infondere piacere è, infatti, lo scopo principale sia della retorica, sia della musica, sia della poesia. Se però nei primi scritti tale funzione era percepita in modo negativo e il piacere generato da queste esperienze annoverato tra quelli da evitare, nelle *Leggi* la piacevolezza di danze e canti assume un valore e un'utilità specifica, che ne rivelano la fondamentale importanza in ambito pedagogico.

2.1 Cercare l'ἡδονή sacrificando l'utile: il piacere artistico nel Gorgia e nel Fedro.

Esempi della posizione inizialmente critica di Platone si trovano nel *Gorgia*. Nel dialogo dedicato alla confutazione della definizione di retorica come τέχνη, la pratica dei discorsi viene definita un' ἐμπειρία. Quando Polo chiede a Socrate riguardo a che cosa la retorica sarebbe, secondo la sua opinione, un'attività empirica, il filosofo ribatte che essa non è che l'attività del produrre un certo diletto e piacere (462c7: χάριτός τινος καὶ ἡδονῆς ἀπεργασίας), ragione per la quale può essere assimilata alla pratica della

culinaria (462d–e). Poiché la retorica ha come scopo principale quello di dilettere il pubblico, Socrate decide di definirla una lusinga (κολακεία – 463b). La lusinga, infatti si camuffa da arte e (464d1–3)

τοῦ μὲν βελτίστου οὐδὲν
φροντίζει, τῷ δὲ αἰεὶ ἡδίστῳ θηρεύεται τὴν ἄνοιαν καὶ
ἐξαπατᾷ, ὥστε δοκεῖ πλείστου ἀξία εἶναι.

Come sottolinea la Fussi⁴³⁵, ciò che distingue la retorica, ovvero lusinga, dall'arte è proprio il fatto che essa mira al piacere anziché al bene.

Socrate introduce, dunque, il problema della compatibilità tra bello, utile e piacevole (474d–sgg.), mischiando la sfera estetica con quella sociale per giungere alla conclusione che non sempre ciò che è utile è anche piacevole, ma che l'utile è comunque da preferire⁴³⁶.

La teoria sull'utile e sul piacevole viene subito messa alla prova con la musica e la poesia. Socrate, infatti, si chiede se queste due espressioni artistiche abbiano le stesse caratteristiche della retorica in relazione alle loro priorità (502a7–c1):

ΣΩ. (...) οὐχὶ ἢ τε κιθαρωδικὴ δοκεῖ σοι πᾶσα καὶ ἡ τῶν
διθυράμβων ποίησις ἡδονῆς χάριν ἡρῆσθαι;
ΚΑΛ. Ἕμοιγε.
(b) ΣΩ. Τί δὲ δὴ ἡ σεμνὴ αὕτη καὶ θαυμαστή, ἡ τῆς
τραγωδίας ποίησις, ἐφ' ᾧ ἐσπούδακεν; πότερόν ἐστιν
αὐτῆς τὸ ἐπιχείρημα καὶ ἡ σπουδὴ, ὥς σοι δοκεῖ,
χαρίζεσθαι τοῖς θεαταῖς μόνον, ἢ καὶ διαμάχεσθαι, ἐάν
τι αὐτοῖς ἡδὺ μὲν ἦ καὶ κεχαρισμένον, πονηρὸν δέ,
ὅπως τοῦτο μὲν μὴ ἐρεῖ, εἰ δέ τι τυγχάνει ἀηδὲς καὶ
ὠφέλιμον, τοῦτο δὲ καὶ λέξει καὶ ἄσεται, ἐάντε
χαίρωσιν ἐάντε μὴ; ποτέρως σοι δοκεῖ παρσκευάσθαι
ἡ τῶν τραγωδιῶν ποίησις;

435 FUSSI, *Retorica*, 57. La studiosa sottolinea anche l'evidente legame con la personificazione del λόγος nell'*Encomio di Elena* di Gorgia, il quale attribuisce al discorso la stessa capacità di ingannare il pubblico compiacendolo.

436 Sul lungo ragionamento che nasce tra Socrate e Polo sulla questione si vedano i commenti di THOMPSON, *Gorgias*, 57–58 che definisce questa sezione del dialogo little theory of the beautiful, IRWIN, *Gorgias*, 156–sgg., che si preoccupa anche delle implicazioni in riferimento alla teoria edonistica («He makes pleasure one good in itself: he does not say whether it is the only one, since he does not say or deny that something is beneficial only in so far as it promotes pleasure»), DODDS, *Gorgias*, 249–50.

ΚΑΛ. Δῆλον δὴ τοῦτό γε, ὦ Σώκρατες, ὅτι πρὸς τὴν (c)
 ἡδονὴν μᾶλλον ὥρμηται καὶ τὸ χαρίζεσθαι τοῖς
 θεαταῖς.

La necessità di una valida funzione sociale per la poesia è espressa fin dai primi dialoghi. In questo caso, la volontà di interessarsi solamente al piacere e al diletto del pubblico è percepita come un ostacolo al corretto utilizzo del mezzo poetico, che per questa sua caratteristica è fortemente limitato nelle sue potenzialità educative e sociali⁴³⁷. L'utile è posto in secondo piano poiché anche musica e poesia procedono con il medesimo *modus operandi* della lusinga, mirando all'intrattenimento del pubblico con tutto ciò che è piacevole ed eliminando ciò che eventualmente non risulti di gradimento nonostante la sua utilità al livello educativo.

Nel *Gorgia*, dunque, il piacere viene percepito come il fine ultimo della poesia e delle espressioni artistiche in generale. Tale condizione, però, preclude la possibilità di considerare positivamente le espressioni letterarie, che seguendo la logica del piacere limitano fortemente la propria utilità sociale, ponendola in secondo piano rispetto al raggiungimento del diletto del pubblico.

La relazione tra canto delle Muse e piacere compare anche nel *Fedro*, dove Socrate, narrando al giovane Fedro il mito della nascita delle Muse e del canto, attribuisce all'ἡδονή prodotta dalla musica un potere straordinario nei confronti dell'uomo (259b6–c2):

λέγεται δ' ὥς ποτ' ἦσαν οὗτοι (scil. οἱ τέττιγες)
 ἄνθρωποι τῶν πρὶν Μούσας γεγονέναι, γενομένων δὲ
 Μουσῶν καὶ φανείσης ᾧδῆς οὕτως ἄρα τινὲς τῶν τότε
 ἐξεπλάγησαν ὑφ' ἡδονῆς, (c) ὥστε ἄδοντες ἡμέλησαν
 σίτων τε καὶ ποτῶν, καὶ ἔλαθον τελευτήσαντες αὐτούς.

Le cicale, narra Socrate, in un tempo precedente alla nascita delle Muse e del canto, erano uomini; quando nacquero queste divinità e portarono il canto sulla terra, questi uomini non seppero resistere alla sua piacevolezza al punto che, spinti dal desiderio di cantare continuamente finirono per morire di fame e di sete senza accorgersene. Il mito è inserito nel più ampio ragionamento che verte sulla necessità di mantenere un

437 NONVEL, *Gorgia*, 459: «Anche per la tragedia, come per le arti precedenti, la 'condanna' è rivolta non all'arte in sé, ma al modo corrente di esercitarla».

atteggiamento critico nei confronti dei discorsi che si ascoltano, poiché la loro pericolosa potenza rischia di plagiare l'anima di chi ascolta⁴³⁸. Il piacere generato dal canto è la causa principale della sua pericolosità: l'uomo ne è totalmente pervaso ed ottenebrato. anche altrove, nel *Fedro*, Platone sottolinea come il piacere di un bel corpo o una bella figura sia il primo passo verso l'innamoramento⁴³⁹. Un bel corpo ed un bel canto hanno il potere di governare la mente dell'uomo attraverso il piacere, che perciò risulta essere un mezzo molto potente di persuasione, come già stabilito nel *Gorgia* in relazione alla retorica e alla poesia.

2.2 L'ἡδονή poetica è da bandire? Il piacere della poesia nella Repubblica e nel Filebo

Anche nella *Repubblica* la poesia è costantemente definita in associazione ad ἡδονή. Nel III libro la disamina sulla necessità di bandire un certo tipo di imitazione artistica dalla πόλις non risparmia Omero: la sua poesia, infatti, insieme con quella degli altri poeti, proprio per il fatto di essere estremamente piacevole all'orecchio dei cittadini, ragione per cui ne influenza facilmente le anime, risulta piuttosto pericolosa agli occhi del filosofo⁴⁴⁰. L'indiscussa piacevolezza della poesia, che Platone stesso riconosce, ha il potere di ridurre gli uomini in schiavitù, ma è anche la ragione in vista della quale essi vi si rivolgono (606a7–b5):

τὸ δὲ φύσει βέλτιστον ἡμῶν, ἅτε οὐχ ἱκανῶς
πεπαιδευμένον λόγῳ οὐδὲ ἔθει, ἀνίησιν τὴν φυλακὴν
τοῦ (b) θρηνώδους τούτου, ἅτε ἀλλότρια πάθη θεωροῦν
καὶ ἑαυτῷ οὐδὲν αἰσχροὺν ὄν εἰ ἄλλος ἀνὴρ ἀγαθὸς
φάσκων εἶναι ἀκαίρως πενθεῖ, τοῦτον ἐπαινεῖν καὶ
ἐλεεῖν, ἀλλ' ἐκεῖνο κερδαίνειν ἡγεῖται, τὴν ἡδονήν, καὶ
οὐκ ἂν δέξαιτο αὐτῆς στερηθῆναι καταφρονήσας ὅλου
τοῦ ποιήματος.

438 Sulla potenza del discorso si veda ancora il fulcro dell'argomentazione dell'*Encomio di Elena* di Gorgia.

439 Plato, *Phaedr.* 238b7–c4: ἡ γὰρ ἄνευ λόγου δόξης ἐπὶ τὸ ὀρθὸν ὁρμώσης κρατήσασα ἐπιθυμία πρὸς ἡδονὴν ἀχθεῖσα κάλλους, καὶ ὑπὸ αὐτῶν ἐαυτῆς συγγενῶν ἐπιθυμιῶν ἐπὶ σωματικῶν κάλλος ἐρρωμένως ὥσπερ νικῆσασα ἀγωγῇ, ἀπ' αὐτῆς τῆς ῥώμης ἐπ' ἀννυμῖαν λαβοῦσα, ἔρως ἐκλήθη.

440 Plato, *Resp.* 387b1–6: ταῦτα καὶ τὰ τοιαῦτα πάντα παραιτησόμεθα Ὅμηρον τε καὶ τοὺς ἄλλους ποιητὰς μὴ χαλεπαίνειν ἂν διαγράφωμεν, οὐχ ὥς οὐ ποιητικὰ καὶ ἡδέα τοῖς πολλοῖς ἀκούειν, ἀλλ' ὅσῳ ποιητικώτερα, τοσοῦτ' ἦττον ἀκουστέον παισὶ καὶ ἀνδράσιν οὓς δεῖ ἐλευθέρους εἶναι, δουλείαν θανάτου μᾶλλον πεφοβημένους.

Nel X libro della *Repubblica* Platone torna ad elencare alcuni degli aspetti in virtù dei quali si ritiene di dover bandire la poesia dalla città. Una delle ragioni principali è che essa spinge l'uomo a lasciarsi andare e soprattutto ad apprezzare comportamenti che nella vita reale sono da evitare, come piangere senza dignità per le proprie disgrazie. Il cittadino che durante la sua vita quotidiana si trattiene dall'avere reazioni inopportune di fronte alle proprie sofferenze, quando si trova ad assistere alla rappresentazione teatrale delle sofferenze altrui ne è a tal punto coinvolto da poter giustificare il comportamento vergognoso dei protagonisti che si lamentano per ciò che si trovano a subire. Tale comportamento deriva dal fatto, spiega Platone, che lo spettatore crede di poter acquisire dalla visione dello spettacolo un piacere al quale non è disposto a rinunciare. In seguito la poesia viene ancora una volta considerata in base al piacere che genera e, anzi, appare come totalmente rivolta a questo scopo, tanto che Socrate la definisce ἡ πρὸς ἡδονὴν ποιητικὴ καὶ ἡ μίμησις (607c4–5).

Nella *Repubblica* Platone si sofferma per lo più sull'effetto violento del piacere sull'animo umano, che ne è totalmente sopraffatto. La forza di questa particolare affezione spinge l'uomo a rivolgersi positivamente verso comportamenti turpi a scapito dell'utile e del corretto. Del resto il piacere derivante dalla poesia è così potente che l'uomo non è disposto a rinunciarvi.

Lo stesso punto di vista riguardo alle reazioni di fronte alla tragedia e alla commedia viene ripreso nel *Filebo*, dove, per meglio spiegare la natura dei cosiddetti piaceri misti, Socrate fa riferimento a ciò che provano gli spettatori degli spettacoli teatrali (48a5–9):

ΣΩ. Καὶ μὴν καὶ τάς γε τραγικὰς θεωρήσεις, ὅταν ἅμα
χαίροντες κλάωσι, μέμνησαι;
ΠΡΩ. Τί δ' οὐ;
ΣΩ. Τὴν δ' ἐν ταῖς κωμωδίαις διάθεσιν ἡμῶν τῆς ψυχῆς,
ἄρ' οἶσθ' ὥς ἔστι καὶ τούτοις μεῖζις λύπης τε καὶ ἡδονῆς;

Nonostante sia mescolato con il dolore, il piacere rimane comunque la caratteristica principale del teatro tragico come di quello comico. L'ἡδονή della poesia, dunque, appartiene a quel gruppo di piaceri misti a dolore che investe molti ambiti della vita umana e che Platone nel *Filebo* contrappone ai piaceri puri. Il dialogo che più degli altri approfondisce i vari aspetti della teoria sul piacere, presenta una descrizione più

dettagliata anche del particolare piacere derivante dal teatro. Fermo restando il fatto che la poesia procuri ἡδονή, dal *Filebo* se ne apprendono le caratteristiche specifiche: il piacere della poesia, che anche precedentemente era stato criticato per la sua intrinseca potenza, non può essere annoverato nella schiera dei piaceri puri in primo luogo per il fatto di essere mescolato al dolore. In base alla successiva descrizione dei piaceri puri, si apprende anche che a differenza degli altri questi non sono condizionati dal bisogno o dalla necessità e, inoltre, non intralciano le attività dell'uomo con la loro influenza (51b–sgg.). Il teatro e la poesia in generale, dunque, per come sono concepiti nell'Atene di Platone, per ciò che mettono in scena e per l'influenza che hanno su chi assiste alle rappresentazioni, continuano a non poter essere apprezzati così come sono dal filosofo.

2.3 Rendere utile il piacere della poesia: ἡδονή poetica ed educazione nelle Leggi.

Pur avendo a lungo sottolineato la pericolosità dell'ἡδονή poetica, il fatto che l'uomo sia irrimediabilmente attratto dal piacere della poesia e che il piacere in generale sia considerato da molti come bene indispensabile alla vita felice sembra spingere Platone a trovare un modo per poter utilizzare in modo favorevole le potenzialità della poesia stessa. Nella *Repubblica*, nonostante la requisitoria contro l'imitazione artistica, il filosofo sembrava già aver aperto uno spiraglio alla possibilità di poter ammettere un certo tipo di μίμησις con determinate caratteristiche⁴⁴¹. Ancora maggiore è l'apertura che si riscontra nel II libro delle *Leggi*, nel quale i poeti diventano le figure alle quali il legislatore decide di affidare l'educazione dei giovani cittadini, proprio a causa della grande influenza che possono esercitare sull'uomo in virtù della loro piacevolezza⁴⁴². All'inizio del libro l'Ateniese narra come siano stati gli dei, in funzione della loro educazione, a donare agli uomini le festività e le divinità che ispirano le creazioni poetiche, che sono subito contraddistinte per il piacere e la gioia che infondono (653e5–654a5):

⁴⁴¹ Plato, *Resp.* 392c–398b.

⁴⁴² Sul ruolo della musica nell'educazione dei giovani si vedano STALLEY, *Laws*, 125–132, che propone una sintesi dell'approfondimento sull'educazione del II libro delle *Leggi*; MOUZE, *Législateur*, 147–210, che si sofferma soprattutto sull'importanza che riveste il poeta nel II delle *Leggi* in veste di educatore dei giovani cittadini; STRAUSS, *Lois*, 60–sgg.

ἡμῖν δὲ οὐς

(654a) εἶπομεν τοὺς θεοὺς συγχορευτὰς δεδόσθαι, τούτους εἶναι καί τοὺς δεδωκότας τὴν ἔνρουθμόν τε καὶ ἑναρμόνιον αἰσθησιν μεθ' ἡδονῆς, ἥ δὴ κινεῖν τε ἡμᾶς καὶ χορηγεῖν ἡμῶν τούτους, ὥδαῖς τε καὶ ὀρχήσεσιν ἀλλήλοις συνείροντας, χορούς τε ὠνομακέναι παρὰ τὸ τῆς χαρᾶς ἔμφυτον ὄνομα.

Solo l'uomo, tra tutti gli animali, possiede la capacità di percepire il ritmo e l'armonia con la loro intrinseca associazione al piacere. Il nome stesso dei cori, spiega l'Ateniese, è dovuto alla gioia che essi producono in chi vi partecipa. L'associazione tra piacere e poesia è subito messa in evidenza come caratteristica fondamentale di questa espressione artistica, con un procedimento caro a Platone, che dedica un intero dialogo, il *Cratilo*, allo studio etimologico dei significati delle parole.

La funzione primaria dei cori e delle festività durante le quali vengono eseguiti è quella dell'educazione dell'uomo: la musica e i canti ispirati direttamente dalle divinità preposte veicolano un messaggio che proviene direttamente dal dio, un messaggio trasposto in una forma d'arte di cui l'uomo, per mantenerne la funzionalità paideutica, non deve modificare i contenuti. Chi ha una buona conoscenza dei cori, così come sono stati previsti dal dio, si può dire che sia ben educato e, viceversa, chi è ben educato, concordano Clinia e l'Ateniese, si dice che sappia ballare e cantare bene (654b1-7). Per poter giudicare bello un canto o una danza, però, sono necessari dei criteri specifici e immutabili, cosicché non sia il gusto di ciascuno a comandare sul giudizio. Platone, a questo punto delle *Leggi*, fornisce le direttive per la scelta dei contenuti e delle espressioni dei canti: essi, in primo luogo, non possono essere soggetti all'estro dei poeti, ma devono essere salvaguardati da un'adeguata legislazione. In generale, spiega l'Ateniese, τὰ μὲν ἀρετῆς ἐχόμενα ψυχῆς ἢ σώματος, εἴτε αὐτῆς εἴτε τινὸς εἰκόνοσ, σύμπαντα σχήματά τε καὶ μέλη καλὰ, τὰ δὲ κακίας αὖ, τοῦναντίον ἅπαν (655b3-6). I canti e le danze che concernono la virtù, dunque, sono da considerare καλὰ; bisogna considerare, però, che il godimento che proviene dall'espressione artistica muta da persona a persona (655b9-c2): chi non prova piacere (χαίρειν) per la giusta tipologia di cori si trova in errore. «Che cos'è dunque che ci ha portato a sbagliare?» si chiede l'Ateniese⁴⁴³; la risposta che segue immediatamente nel testo fornisce un'indicazione sulle ragioni e sulle modalità attraverso cui i canti e le danze colpiscono l'attenzione

⁴⁴³ Plato, *Leg.* 655c3: ΑΘ. Τί ποτ' ἂν οὖν λέγομεν τὸ πεπλανηκὸς ἡμᾶς εἶναι;

degli uomini e danno loro piacere (655d5–e5):

ΑΘ. Ἐπειδὴ μιμήματα τρόπων ἐστὶ τὰ περὶ τὰς χορείας, ἐν πράξεσιν τε παντοδαπαῖς γιγνόμενα καὶ τύχαις, καὶ ἤθεσι καὶ μιμήσεσι διεξιόντων ἐκάστων, οἷς μὲν ἂν πρὸς τρόπου τὰ ῥηθέντα ἢ μελωδηθέντα ἢ καὶ ὅπως οὖν χορευθέντα, ἢ (ε) κατὰ φύσιν ἢ κατὰ ἔθος ἢ κατ' ἀμφοτέρω, τούτους μὲν καὶ τούτοις χαίρειν τε καὶ ἐπαινεῖν αὐτὰ καὶ προσαγορεύειν καλὰ ἀναγκαῖον, οἷς δ' ἂν παρὰ φύσιν ἢ τρόπον ἢ τινα συνήθειαν, οὔτε χαίρειν δυνατόν οὔτε ἐπαινεῖν αἰσχρὰ τε προσαγορεύειν.

Gli uomini sono attratti da ciò che trovano simile alla loro natura e al loro carattere: questo provoca in loro il godimento per la rappresentazione artistica che stanno osservando, spiega l'Ateniese. Coloro per i quali, invece, le inclinazioni naturali sono corrette (τὰ μὲν τῆς φύσεως ὀρθὰ), ma le cui abitudini sono al contrario pessime (τὰ δὲ τῆς συνηθείας ἐναντία) oppure coloro che hanno abitudini corrette, ma una pessima indole naturale rivolgono elogi opposti ai loro piaceri (οὔτοι δὲ ταῖς ἡδοναῖς τοὺς ἐπαίνους ἐναντίους προσαγορεύουσιν)⁴⁴⁴. Costoro, infatti, ritengono vergognose le cose che giudicano istintivamente piacevoli e di fronte agli altri cercano di disinteressarsene.

La nota conclusiva dell'Ateniese sull'argomento fornisce la risposta al perché la scelta della funzione educativa nella πόλις ricada proprio sui poeti: il piacere che si prova per le rappresentazioni virtuose e belle reca in sé dei vantaggi, tra cui una maggiore efficacia nell'educazione (656a7–c7). È necessario, però, che ci sia una legislazione in materia, per evitare che i poeti con scelte personali stravolgano i contenuti dei canti e le melodie così da ottenere risultati turpi e svantaggiosi, anziché belli ed utili. Di fronte all'incredulità di Clinia, l'ateniese narra come anticamente in Egitto si fosse trovato il modo di mettere in pratica quanto appena ipotizzato e come questa norma sia tuttora in vigore; chi vi si recasse in visita, infatti, potrebbe ammirare statue e dipinti recenti, identici a quanti ne sono stati prodotti migliaia di anni prima (656d–e). È dunque possibile stabilire leggi sicure in materia di espressione poetica ed artistica poiché

⁴⁴⁴ Plato, *Leg.* 655e5–656a1.

esistono melodie che presentano una connaturata correttezza⁴⁴⁵. Espressioni artistiche di tale genere devono essere fissate nelle leggi e la loro fissità sarà una garanzia sufficiente ad ostacolare il tentativo messo in atto da piacere e dolore di utilizzare sempre nuove forme musicali (657b2–7):

ὥσθ', ὅπερ ἔλεγον, εἰ δύναιτό τις ἐλεῖν αὐτῶν καὶ
ὁπωσοῦν τὴν ὀρθότητα, θαρροῦντα χρὴ εἰς νόμον
ἄγειν καὶ τάξιν αὐτά· ὥς ἡ τῆς ἡδονῆς καὶ λύπης
ζήτησις τοῦ καινῆ ζητεῖν ἀεὶ μουσικῇ χρῆσθαι σχεδὸν
οὐ μεγάλην τινὰ δύναμιν ἔχει πρὸς τὸ διαφθεῖραι τὴν
καθιερωθεῖσαν χορείαν ἐπικαλοῦσα ἀρχαιότητα.

Prerogativa del piacere, che anche in questo caso è associato al dolore⁴⁴⁶, è quella di indurre i poeti a cercare sempre nuove strade artistiche, con nuovi contenuti e nuove forme. Proprio questa *varietas*, infatti, sembra essere uno degli elementi di maggiore diletto per il pubblico, che è colpito dal continuo rinnovamento delle materie e dei canti⁴⁴⁷. Nonostante, però, la novità del canto renda il canto stesso più appetibile al pubblico, è necessario che le leggi vietino una tale prassi come accade in Egitto: i canti utilizzati come materia di insegnamento, infatti, devono essere sempre uguali a quelli scelti in sede di legislazione in quanto considerati corretti in relazione alla virtù. Il piacere, dunque, rappresenta un aspetto importante per l'efficacia educativa del canto, ma non deve avere la precedenza in tutte le sue esigenze a discapito della coerenza con le forme e i contenuti stabiliti dalla legge.

445 Plato, *Leg.* 657a6–8: δυνάτον ἄρ' ἦν περὶ τῶν τοιούτων νομοθετεῖσθαι βεβαίως θαρροῦντα μέλη τὰ τὴν ὀρθότητα φύσει παρεχόμενα. Il testo non esprime la sicurezza del fatto che esistano canti corretti in sé, ma l'uso di θαρρέω indica con quanta fiducia L'Ateniese confidi nella possibilità che canti simili siano realizzati.

446 Ἡδονή e λύπη sono costantemente associati per contrasto in Platone. Il filosofo utilizza quasi sempre λύπη per completare i diversi interventi su ἡδονή, in quanto suo esatto contrario. In ambito poetico, però, tale contrasto non impedisce ai due termini di coesistere: come è stato messo in evidenza ne *Filebo*, infatti, la reazione suscitata dalla visione delle rappresentazioni teatrali consiste proprio in un sentimento misto di dolore e piacere. Il passo delle *Leggi* conferma l'associazione dei due concetti intesi come i due πάθη tipicamente suscitati dal canto e dalla danza.

447 La continua ricerca di una nuova μουσική, che sembra suggerire un'associazione tra il piacere e l'idea del cambiamento, ricorda, almeno in termini generali, la visione di ἡδονή come movimento (κίνησις) o cambiamento (μεταβολή) che viene sviluppata nella *Repubblica* (584a–sgg.) e nel *Filebo* (43c–sgg.). Anche nel caso dei piaceri di riempimento e in quelli soggetti alla presenza del dolore, la loro comparsa è legata al cambiamento di una situazione preesistente. Nella sezione già citata qui del *Filebo*, inoltre, Platone sottolinea come siano i grandi cambiamenti a provocare piacere e dolore.

Il problema del rapporto tra poesia e piacere si concentra sul problema del giudizio delle opere presentate agli agoni. Platone, infatti, ritorna sul problema dei criteri da utilizzare per il giudizio di un'opera poetica (657e–sgg.) e si chiede se sia davvero da escludere il principio secondo il quale l'opera poetica migliore è quella che massimamente rallegra e diletta il pubblico⁴⁴⁸. Il piacere è dunque il principio basilare che in generale regola i giudizi del pubblico, ma Platone ritiene che non sia possibile considerare giusta tale pratica. Se la sorte degli agoni poetici dovesse risiedere esclusivamente sul piacere suscitato in chi vi assiste avremmo, infatti, un vincitore diverso in base alla diversità di abitudini, gusti, età e ceto sociale degli eventuali giudici (658a–sgg.). La risposta all'interrogativo sul criterio di giudizio, però, sembra, almeno in un primo tempo, non prevedere una totale esclusione del piacere da tale ambito⁴⁴⁹: è altresì necessario capire quali siano i soggetti il cui diletto risulti stimolato da contenuti sufficientemente virtuosi e coerenti con la legge (658e6–659a4):

ΑΘ. Συγχωρῶ δὴ τό γε τοσοῦτον καὶ ἐγὼ τοῖς πολλοῖς, δεῖν τὴν μουσικὴν ἡδονὴν κρίνεσθαι, μὴ μέντοι τῶν γε ἐπιτυχόντων, ἀλλὰ σχεδὸν ἐκείνην εἶναι Μοῦσαν καλλίστην ἥτις τοὺς βελτίστους καὶ ἱκανῶς πεπαιδευμένους τέρπει, μάλιστα (659a) δὲ ἥτις ἓνα τὸν ἀρετῇ τε καὶ παιδείᾳ διαφέροντα· διὰ ταῦτα δὲ ἀρετῆς φάμεν δεῖσθαι τοὺς τούτων κριτάς, ὅτι τῆς τε ἄλλης μετόχους αὐτοὺς εἶναι δεῖ φρονήσεως καὶ δὴ καὶ τῆς ἀνδρείας.

L'Ateniese a questo punto del ragionamento dichiara di concordare con i più che ritengono che sia la presenza o meno di piacere il criterio che deve regolare i giudizi sugli agoni poetici, ma solo le rappresentazioni che procurano piacere ai personaggi più virtuosi e più saggi possono essere definite belle e corrette, dunque vincitrici. Il piacere, dunque, si conferma quale esito inevitabile della poesia, ma come nel resto dell'esperienza umana, anche l'ἡδονή suscitata dai poeti non è univoca: ci sono spettacoli che, secondo quanto detto in precedenza, risultano affini al cattivo carattere di alcuni e perciò si potrà dire che questo tipo di rappresentazione è piacevole per chi possiede un cattivo carattere. Quelle rappresentazioni che invece ispirano sentimenti di

448 Plato, *Leg.* 657e2–3: τοῦτον δεῖ σοφώτατον ἡγεῖσθαι καὶ κρίνειν νικᾶν, ὃς ἂν ἡμᾶς εὐφραίνεισθαι καὶ χαίρειν ὅτι μάλιστα ἀπεργάζεται;

449 Cfr CLEARY, *Paideia*, 169–170.

coraggio, virtù e bontà risulteranno piacevoli per coloro che possiedono un buon carattere e abitudini virtuose. La posizione che emerge ad una più approfondita analisi non è, dunque, quella di un Platone che ammette il piacere quale criterio fondamentale per il giudizio sulla poesia⁴⁵⁰: il filosofo, infatti, ribadisce più volte che tale aspetto da solo non genererebbe che confusione ed incertezza. La posizione di Platone ribadisce, invece, che sono i contenuti a costituire l'elemento fondamentale su cui si fonderà il giudizio del pubblico: i canti che veicolano messaggi educativi di virtù e valore, infatti, infondono un piacere dovuto proprio alla loro moralità e alla loro coerenza con le leggi e la tradizione. Questa è anche la ragione per cui non tutti possono svolgere la funzione di giudici negli agoni pubblici, ma solo i cittadini che nel testo sono qualificati come τοὺς βελτίστους καὶ ἱκανῶς πεπαιδευμένους. L'Ateniese, infatti, aveva già fatto notare in precedenza, come visto, che chi possiede una corretta educazione è anche in grado di riconoscere un buon canto e buone danze, proprio per le conoscenze acquisite in questa materia durante gli anni dedicati all'apprendimento.

Ciò non di meno, ἡδονή si presenta ancora come l'aspetto più caratteristico delle espressioni artistiche in generale. La necessità di una corretta educazione si amplifica proprio per la tipica capacità della poesia di colpire l'animo del pubblico con la propria innata piacevolezza. I cittadini, dunque, devono essere educati fin da bambini a provare piacere per le rappresentazioni giuste e a non farsi trascinare dalla fallace piacevolezza della novità e dei sentimenti più vili⁴⁵¹.

Proprio nell'ἡδονή necessariamente suscitata dai canti e dalle danze, inoltre, risiede il motivo principale per cui Platone riconosce i poeti come principali educatori (659d–sgg.). Anche i canti approvati dal legislatore per il loro carattere educativo hanno l'aspetto di incantesimi (ἐπωδαί) che conducono l'uomo verso la giustizia e la virtù⁴⁵². Il piacere, inoltre, è anche l'esca attraverso la quale il legislatore deve proporre lo stile di vita più giusto e virtuoso: tale esistenza, infatti, risulta essere la migliore sotto ogni aspetto e perciò la più piacevole (663a). Platone nelle *Leggi* sembra essersi arreso all'evidenza della natura e dei desideri dell'uomo: poiché come era stato più volte

450 Cfr. BRAVO, *Platon*, 106.

451 Plato, *Leg.* 459d–660a.

452 Si ricordi come Gorgia nell'*Encomio di Elena* assimilava il λόγος all'ἐπὶ δῆ e come lo stesso Platone nel *Carmide* alluda alla pratica della dialettica come ad un' ἐπὶ δῆ contro il male dell'ignoranza (155e5–sgg.). Si veda anche la ripetizione del concetto alla fine del II libro delle *Leggi* (670c–671a). Ancora nelle *Leggi* i miti e i racconti che le madri e le nutrici ripetono ai bambini sono paragonati ad incantesimi (887d).

ribadito nel *Protagora* i più, la massa, ritengono che il piacere sia il bene supremo ed è senza dubbio il fine verso il quale tutti tendono, è necessario sfruttare al meglio tali potenzialità ed indirizzare gli uomini verso il vero bene con la promessa della più piacevole delle vite possibili. Poiché per ottenere questo risultato è necessaria un'attenta educazione, anch'essa dovrà risultare appetibile all'uomo: le leggi dovranno perciò utilizzare mezzi adeguati ed efficaci, che presentino però un'intrinseca piacevolezza, atta a stimolare l'interesse e la dedizione del bambino e dell'uomo.

L'ultima parte del II libro delle *Leggi* torna a concentrarsi sulla funzione del piacere in rapporto all'esperienza imitativa (664e–sgg.). L'Ateniese si concentra in particolare sul coro in onore di Dioniso⁴⁵³: mentre i cori delle Muse avranno come protagonisti i bambini e quelli per Apollo i giovani fino a trent'anni, il coro di Dioniso dovrà essere composto dai cittadini più anziani⁴⁵⁴. Questi cori, spiega l'Ateniese, costituiscono la parte migliore della πόλις (665d1: τὸ ἄριστον τῆς πόλεως) poiché per la loro età e per il loro intelletto risultano i più persuasivi di tutto lo stato (ήλικίαις τε καὶ ἅμα φρονήσεσιν πιθανώτατον ὃν τῶν ἐν τῇ πόλει). Inoltre, per le stesse ragioni, questi cori risultano essere i più belli e soprattutto i più utili. Per stabilire quali siano i cori più belli e più adatti agli anziani, sempre tenendo presente il criterio di utilità e valore, l'Ateniese ritorna ancora una volta sulla modalità di giudizio dei cori per ribadire come il piacere non sia un parametro sufficiente né adeguato per la scelta dei canti migliori (667d9–e4). L'unico principio da tenere ben saldo è quello della verità, che viene ora presentata sotto due diversi aspetti in relazione alla mimesi. In primo luogo i poeti dovranno comporre canti seguendo questo criterio poiché (668b6-7) μιμήσεως γὰρ ἦν, ὥς φαμεν, ὀρθότης, εἰ τὸ μιμηθὲν ὅσον τε καὶ οἷον ἦν ἀποτελοῖτο. In secondo luogo sarà necessario conoscere ὅτι ποτ' ἐστὶν τὸν μέλλοντα ἐν αὐτῷ, perché solo sapendo quale sia l'essenza dell'immagine rappresenta sarà possibile decretare se la rappresentazione abbia raggiunto il suo scopo. La conoscenza, dunque, è una

453 Plato, *Leg.* 665a8–b2: ΑΘ. Ὁ μὲν τοίνυν τοῦ Απόλλωνος καὶ τῶν Μουσῶν χορὸς εἴρηγται, τὸν δὲ τρίτον καὶ τὸν λοιπὸν χορὸν ἀνάγκη τοῦ Διονύσου λέγεσθαι.

454 L'Ateniese fa riferimento a quanto detto poco prima (664c4–d4) riguardo alla composizione e al ruolo dei vari cori: ΑΘ. Πρῶτον μὲν τοίνυν ὁ Μουσῶν χορὸς ὁ παιδικὸς ὀρθότατ' ἂν εἰσίοι πρῶτος τὰ τοιαῦτα εἰς τὸ μέσον ἄσόμενος ἀπάσῃ σπουδῇ καὶ ὅλῃ τῇ πόλει, δεῦτερος δὲ ὁ μέχρι τριάκοντα ἐτῶν, τὸν τε Παιᾶνα ἐπικαλούμενος μάρτυρα τῶν λεγομένων ἀληθείας πέρι καὶ τοῖς νέοις ἵλεων μετὰ πειθοῦς γίγνεσθαι ἐπευχόμενος. δεῖ δὲ δὴ καὶ ἔτι τρίτους τοὺς ὑπὲρ τριάκοντα ἔτη μέχρι τῶν ἑξήκοντα γεγονότας ἄδειν· τοὺς δὲ μετὰ ταῦτα—οὐ γὰρ ἔτι δυνατοὶ φέρειν ὥδᾶς—μυθολόγους περὶ τῶν αὐτῶν ἡθῶν διὰ θείας φήμης καταλελειφθαι.

condizione imprescindibile sia per il poeta, sia per il pubblico. In conclusione dunque (668b4–):

ΑΘ. Καὶ τούτοις δὴ τοῖς τὴν καλλίστην ᾠδὴν τε
ζητοῦσι καὶ μοῦσαν ζητητέον, ὥς ἔοικεν, οὐχ ἥτις ἡδεῖα
ἀλλ' ἥτις ὀρθή· μιμήσεως γὰρ ἦν, ὥς φαμεν, ὀρθότης,
εἰ τὸ μιμηθὲν ὅσον τε καὶ οἶον ἦν ἀποτελοῖτο.

Il mestiere del poeta e di chi deve giudicare la μουσική è piuttosto difficile: le impressioni e le reazioni istintive al piacere non sono sufficienti ad ottenere un risultato soddisfacente e conforme alla verità. Il ruolo del poeta, in particolare, è carico di rischi per la città: se, infatti, costui commettesse un qualche errore arrecherebbe un grave danno (ἀμαρτῶν τε γὰρ τις μέγιστ' ἂν βλάπτοιτο) a se stesso e agli altri concittadini. Colui che si accinge a comporre i canti in onore di Dioniso, dunque, è necessario che sia educato almeno fino al punto di essere in grado di seguire l'incedere dei ritmi e le corde dei canti, cosicché osservando le armonie e i ritmi, scelga i più adatti per ciascuno⁴⁵⁵. Solo in questo modo i giovani che saranno educati da tali canti potranno imparare quali siano i piaceri consoni alla loro condizione e quale sia il modo corretto di vivere. Il poeta, in ogni caso, deve essere preparato sulla conoscenza di armonia e ritmo, mentre non è necessario che sappia giudicare la bellezza di una composizione: egli dovrà solo attenersi alle leggi e alla tradizione. Chi sceglierà i canti, invece, dovrà essere in grado di giudicarli secondo i giusti principi già elencati, così da avere canti efficaci per l'educazione dei giovani verso la conquista della virtù (670e–sgg.)⁴⁵⁶.

L'Ateniese conclude dicendo di aver dimostrato come anche i canti in onore di Dioniso e le relative feste non siano affatto da bandire, ma devono essere anch'esse messe al servizio dell'educazione dei giovani. Il vino, inoltre, servirà a far superare agli anziani

455 Plato, *Leg.* 670c8–e2: ΑΘ. Τοῦτ' οὖν, ὥς ἔοικεν, ἀνευρίσκομεν αὐτὰ νῦν, ὅτι τοῖς ᾠδοῖς ἡμῖν, οὓς νῦν παρακαλοῦμεν καὶ ἐκόντας τινὰ τρόπον ἀναγκάζομεν ἄδειν, μέχρι γε τοσούτου πεπαιδεῦσθαι σχεδὸν ἀναγκαῖον, μέχρι τοῦ δυνατόν εἶναι συνακολουθεῖν ἕκαστον ταῖς τε βάσεσιν τῶν ῥυθμῶν καὶ ταῖς χορδαῖς ταῖς τῶν μελῶν, ἵνα καθορῶντες τάς τε ἀρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς, ἐκλέγεσθαι τε τὰ προσήκοντα οἷοί τ' ὦσιν ἃ τοῖς τηλικούτοις τε καὶ τοιούτοις ἄδειν πρέπον, καὶ οὕτως ἄδωσιν, καὶ ἄδοντες αὐτοὶ τε ἡδονὰς τὸ παραχρῆμα ἀσινεῖς ἡδωνται καὶ τοῖς νεωτέροις ἡγεμόνες ἡθῶν χρηστῶν ἀσπασμοῦ προσήκοντος γίγνωνται.

456 Anche in questo caso il testo indica il processo di conduzione dei giovani verso la virtù con l'aggettivo ἐπωδός (671a1).

la vergogna di esibirsi in cori in un'età avanzata⁴⁵⁷, così da poter avere a disposizione l'insegnamento più prezioso dispensato dalla parte più saggia delle popolazione.

3. L'evoluzione della teoria del piacere: un tentativo di sintesi

Per avere una quadro sintetico sulla questione del piacere in Platone, è ora necessario cercare di fornire una visione globale della teoria dell'ἡδονή senza essere ancorati a criteri di ordine cronologico, ma, al contrario, tentando di conciliare i diversi contributi in uno schema unitario.

Un punto di partenza favorevole può essere la constatazione secondo la quale la maggioranza degli uomini (i più, la massa) ritiene che il piacere sia il bene, lo scopo da raggiungere per ottenere una vita felice⁴⁵⁸. Il vero bene, però, deve essere autosufficiente, ragione per cui il piacere non può identificarsi con esso: senza intelletto, infatti, non sarebbe possibile essere consapevoli di provarlo (*Filebo*).

È necessario aggiungere, però, che mentre il vero piacere, quello dato da una vita giusta, temperante e vissuta secondo intelletto, può ben dirsi legato alla vita più felice, poiché non è sottoposto alla necessità e non influenza le scelte dell'uomo, esistono piaceri che in vari modi si rivelano fallaci e dannosi (*Filebo*, *Repubblica*). Questi, infatti, possono scaturire ed essere dipendenti dal dolore oppure possono arrecare a lungo termine (*Gorgia*, *Filebo*). Alcuni di questi piaceri sono rappresentanti dai cosiddetti piaceri di riempimento, come il piacere del bere quando si è assetati o del mangiare quando si è affamati, altri sono rappresentati da ciò che appare come estremamente piacevole, ma conduce all'intemperanza e all'ingiustizia, che sono le condizioni meno piacevoli di vita (*Gorgia*, *Filebo* e *Repubblica*).

Solo chi possiede una corretta conoscenza della realtà è in grado di riconoscere ciò che può essere considerato realmente piacevole. Il filosofo, in particolare, è l'unico uomo in grado di giudicare la natura dei piaceri ed è l'unico uomo a beneficiare di una vita realmente piacevole, poiché suoi sono i piaceri derivati dall'apprendimento, suoi i piaceri derivati dalla giustizia, suoi quelli di una vita temperante (*Repubblica*).

Poiché, però, il piacere in sé è molto potente e poiché tutti gli uomini mirano ad esso,

⁴⁵⁷ Si veda anche Plato, *Leg.* 666a–sgg.

⁴⁵⁸ Questa è la posizione che Socrate attribuisce ai più nel Protagora e la stessa che successivamente portano avanti Callicle nel *Gorgia* e Protarco e Filebo nel *Filebo*.

senza avere i mezzi adeguati a giudicarne la natura, è necessario indirizzare i cittadini verso la giusta ἡδονή (*Leggi*). Per ottenere risultati ottimali è, inoltre, necessario tenere presente il fatto che tutti mirano al piacere ed utilizzarne la forza per favorire una corretta educazione (*Leggi*). Data la grande potenza del piacere, infine, è indispensabile tenere sotto controllo e bandire dalla città le forme più pericolose di ἡδονή, che rischiano di trascinare l'uomo come una marionetta verso atteggiamenti e abitudini del tutto sbagliati (*Gorgia, Repubblica e Leggi*).

V

1. Aristotele allievo di Platone: la teoria del piacere e la dipendenza dal maestro

Lo studio della natura e delle manifestazioni del piacere investe anche in Aristotele numerosi campi della ricerca del filosofo. Come per Platone, anche nel caso dell'allievo di Stagira non è possibile beneficiare di un trattato interamente dedicato all'argomento, ma ci sono almeno quattro scritti in cui, sotto vari aspetti, ἡδονή viene descritta e analizzata: la *Poetica*, la *Retorica*, la *Politica* e l'*Etica Nicomachea*.

Poetica e *Retorica* presentano indicazioni riguardo al rapporto tra piacere e tragedia nel primo caso, piacere e pratica oratoria nel secondo. La *Retorica*, in particolare, contiene approfondimenti specifici e maggiormente descrittivi, che forniscono alcune utili definizioni di ἡδονή finalizzate ad un migliore utilizzo del mezzo retorico.

La *Politica*, invece, nell'VIII libro propone un'analisi del valore educativo della μουσική del tutto analoga a quella già condotta da Platone nelle *Leggi*: come nelle scritto dell'Ateniese, anche nella *Politica* i canti e la poesia in generale vengono tenuti in considerazione al livello paideutico poiché, grazie al piacere che essi infondono in chi li ascolta, risultano particolarmente adatti a penetrare nelle giovani menti.

L'*Etica Nicomachea*, infine, partendo dallo scopo iniziale di individuare la natura del bene e della felicità, si sofferma a lungo sull'analisi delle diverse manifestazioni del piacere e presenta l'approfondimento teorico-filosofico più completo in nostro possesso per questo specifico ambito. Proprio per questo carattere normativo sembra opportuno dare conto dei contenuti di questo trattato, prima di focalizzarsi sull'aspetto letterario della questione.

2. La teoria del piacere: analisi di ἡδονή nell'Etica Nicomachea.

Il primo libro dell'*Etica Nicomachea* vede Aristotele subito impegnato con un tema fondamentale quale la definizione di τὸ ἀγαθόν. Il filosofo disquisisce sulla possibilità di identificare il bene con ἡδονή, ma poiché τὸ ἀγαθόν è identificato con il fine perfetto (τὸ τέλειον τέλος), ovvero ciò in vista del quale è compiuto tutto il resto (1097a15–sgg.) e poiché ἡδονή non risulta essere del tutto autosufficiente ovvero perfetta (1097a34–b5), il piacere non può essere il vero bene. Tali caratteristiche, invece, sono possedute dalla felicità, ovvero dall'attività dell'anima secondo virtù (1102a5–6); solo gli stati abituali virtuosi, infatti, conducono alla vita felice, che è piacevole per sua natura. Inoltre solo le azioni giuste e condotte secondo virtù sono realmente piacevoli (proprio per il fatto di essere svolte secondo virtù), ma è in grado di godere di questo specifico piacere solamente colui che si dedica alla virtù ed ama le belle azioni (1099a13–sgg.). Si deve, dunque, concludere che il bene non possa identificarsi con ἡδονή, ma che senza dubbio ogni attività connessa al bene è per sua natura piacevole. Si deduce, inoltre, che il piacere sia da considerarsi qualcosa di imperfetto che se messo in relazione con la virtù assume un ruolo positivo, mentre diventa negativo se accompagna un male.

Con l'analisi delle virtù che ha inizio nel II libro, il ruolo di ἡδονή comincia a delinearsi con maggiore precisione. In primo luogo Aristotele isola un gruppo di piaceri, quelli corporali, che non devono essere ricercati da coloro che intendono definirsi virtuosi. Infatti, chi persegue la virtù astenendosi dai piaceri del corpo (ὁ ἀπεχόμενος τῶν σωματικῶν ἡδονῶν) e gode di questo astenersi (καὶ αὐτῷ τούτῳ χαίρων) viene definito temperante (σώφρων)⁴⁵⁹. Poiché, spiega poi Aristotele, scopo dell'*Etica* è indicare la strada della virtù, un trattato che abbia questo obiettivo deve concentrarsi sull'analisi di piacere e dolore, che interferiscono sempre con l'ἀρετή (1104b9–16):

περὶ ἡδονὰς
γὰρ καὶ λύπας ἐστὶν ἡ ἠθικὴ ἀρετή· διὰ μὲν γὰρ τὴν
ἡδονὴν τὰ φαῦλα πράττομεν, διὰ δὲ τὴν λύπην τῶν
καλῶν ἀπεχόμεθα. διὸ δεῖ ἡχθαί πως εὐθὺς ἐκ νέων,
ὥς ὁ Πλάτων φησὶν, ὥστε χαίρειν τε καὶ λυπεῖσθαι οἷς
δεῖ· ἢ γὰρ ὀρθὴ παιδεία αὕτη ἐστίν. ἔτι δ' εἰ αἱ ἀρεταὶ

459 Arist. EN, 1104b5–6.

εἰσι περὶ πράξεις καὶ πάθη, παντὶ δὲ πάθει καὶ πάσῃ
 πράξει ἔπεται ἡδονὴ καὶ λύπη, καὶ διὰ τοῦτ' ἂν εἴη ἡ
 ἀρετὴ περὶ ἡδονὰς καὶ λύπας.

Per raggiungere il piacere l'uomo compie azioni sciocche e per fuggire il dolore si astiene da quelle belle. È necessaria, dunque, quella tipologia di educazione che Aristotele conosce già dagli insegnamenti del suo maestro: come dice Platone, ricorda lo Stagirita, attraverso una corretta educazione bisogna indirizzare l'uomo verso i piaceri e i dolori appropriati. Inoltre, poiché ricevere una corretta educazione significa rivolgersi alla virtù, poiché, inoltre, come si legge nel testo riportato, ogni virtù è tale in relazione ad azioni e passioni (πράξεις καὶ πάθη) e poiché, infine, il piacere e il dolore seguono ogni azione ed ogni passione, un trattato intorno alla virtù dovrà concernere necessariamente anche piaceri e dolori. Ἡδονή diventa, dunque, tema principale e questione imprescindibile per chi abbia la volontà di rivolgersi alla vita secondo virtù. Esistono piaceri, come quelli corporali, che devono essere evitati o praticati nella giusta misura, senza eccessi: tali piaceri, infatti, che sono ritenuti dai più scopo e fine ultimo della propria esistenza, portano spesso l'uomo a compiere τὰ φαῦλα .

Esistono però anche piaceri consentiti e corretti, verso i quali l'uomo deve essere istruito a rivolgersi. L'uomo ἀγαθός, infatti, si rivolge correttamente a ciò che è bello e utile, caratteristiche che risultano essere le più piacevoli in merito ad un'azione. L'uomo κακός, invece, si inganna riguardo a cosa sia καλὸν καὶ συμφερόν καὶ ἡδύ e si comporta in modo scorretto, scegliendo le azioni contrarie a quelle giuste⁴⁶⁰.

A partire dalla metà del II libro⁴⁶¹ e fino al V compreso Aristotele conduce un'analisi dettagliata delle singole ἀρεταί prendendo sempre in considerazione l'atteggiamento dell'uomo nei confronti di esse, ovvero il suo corretto o scorretto muoversi intorno a piacere e dolore nel tentativo di rivolgersi alla virtù stessa. Come anticipato dal filosofo, infatti, riguardo a ciascuna virtù si mostrerà corretto l'atteggiamento di chi adotta una posizione mediana (μεσότης) tra l'eccesso ed il

460 Arist. EN, 1104b21–1105a6.

461 Si veda l'introduzione dell'argomento a partire da 1106b16–24.

difetto e chi proverà piacere e dolore nella giusta misura⁴⁶².

2.1 Prima teoria del piacere: il VII libro dell'Etica Nicomachea

Dopo l'approfondimento del libro VI sulla natura e le caratteristiche delle virtù intellettuali, il VII libro dell'*Etica Nicomachea* si apre sulle forme di deviazione del carattere (1145a16–19):

τῶν περὶ τὰ ἡθῆ φευκτῶν τρία ἐστὶν εἶδη, κακία
ἀκρασία θηριότης. τὰ δ' ἐναντία τοῖς μὲν δυοῖν δῆλα· τὸ
μὲν γὰρ ἀρετὴν τὸ δ' ἐγκράτειαν καλοῦμεν· πρὸς δὲ
τὴν θηριότητα μάλιστ' ἂν ἀρμόττοι λέγειν τὴν ὑπὲρ
ἡμᾶς ἀρετὴν

Proprio all'interno del discorso sull'ἀκρασία si apre il primo approfondimento su ἡδονή; secondo Aristotele la mancanza di autocontrollo riguarda essenzialmente il rapporto dell'uomo con i piaceri. L'ἀκρατής, spiega Aristotele (1104b19–24), insegue gli stessi piaceri dell'ἀκόλαστος, ma mentre quest'ultimo si rivolge a tali piaceri perché lo ritiene opportuno, colui che non sa dominarsi tiene il medesimo comportamento, pur essendo consapevole di agire in modo sbagliato.

Si deve riconoscere, però, che non tutti i piaceri possono essere messi sullo stesso piano e in base alla differenziazione tra diversi tipi di ἡδοναί diverso risulta anche il grado di ἀκρασία di chi cerca di raggiungerli (1147b31–sgg.). In effetti, alcune delle azioni che producono piacere (come quelle concernenti i bisogni del corpo⁴⁶³) sono dette necessarie (ἀναγκαῖα), altre, invece, come quelle legate alla vittoria, all'onore, alla ricchezza ed altri simili beni e piaceri⁴⁶⁴, sono passibili di scelta (αἰετὰ) da parte del singolo soggetto.

Una prima distinzione in relazione ai piaceri riguarda, dunque, il loro rapporto di

462 Arist. EN, 1107b4–6: περὶ ἡδονὰς δὲ καὶ λύπας—οὐ πάσας, ἦττον δὲ τῶν περὶ τὰς λύπας—μεσότης μὲν σωφροσύνη, ὑπερβολὴ δὲ ἀκολασία. Cfr anche EN 1117b24–27 su σωφροσύνη ed ἀκολασία. Si veda la definizione di temperante che Platone propone nel *Gorgia* (491d10–e1): σώφρονα ὄντα καὶ ἐγκρατὴ αὐτὸν ἑαυτοῦ, τῶν ἡδονῶν καὶ ἐπιθυμιῶν ἄρχοντα τῶν ἐν ἑαυτῷ.

463 Ovvero il nutrimento, i piaceri sessuali e tutti gli altri che erano già stati elencati a proposito dell'intemperanza (1147b26–28): λέγω δὲ τὰ τοιαῦτα, τὰ τε περὶ τὴν τροφήν καὶ τὴν τῶν ἀφροδισίων χρείαν, καὶ τὰ τοιαῦτα τῶν σωματικῶν περὶ ἃ τὴν ἀκολασίαν ἔθεμεν καὶ τὴν σωφροσύνην.

464 Arist. EN 1147b29–31: λέγω δ' οἷον νίκην τιμὴν πλοῦτον καὶ τὰ τοιαῦτα τῶν ἀγαθῶν καὶ ἡδέων.

necessità con l'essere umano: dai piaceri del cibo e dagli altri inerenti esclusivamente il corpo, infatti, non si può prescindere poiché tali attività sono quasi tutte indispensabili alla vita stessa. Il rischio che sottolinea Aristotele in relazione a tali piaceri è quello di un eccesso incontrollato, che possa conferire loro un potere illimitato sulla mente dell'uomo. Riguardo ai piaceri del corpo, perciò, l'uomo deve dimostrarsi temperante nel non lasciarsi prevaricare da essi e deve, inoltre, cercare di rivolgersi ad essi soltanto in funzione della loro necessità e non della piacevolezza.

L'ἡδονή soggetta a scelta, al contrario, riguarda condizioni che secondo il pensiero di Aristotele contraddistinguono l'uomo in quanto essere superiore rispetto alle bestie. Mentre, infatti, i bisogni corporali sono simili per tutti gli esseri viventi, il desiderio di onore, ricchezza o vittoria è limitato all'uomo. Anche in questo caso, però, sebbene non si possa parlare di una vera e propria mancanza di autocontrollo⁴⁶⁵, non si deve eccedere nel desiderio e nella dedizione esclusiva nei confronti di tali condizioni a scapito di altre attività virtuose.

Alcuni piaceri, poi, sono tali per natura, mentre altri lo diventano in conseguenza di condizionamenti esterni come malattie che conducono alla follia, gesti inconsueti che diventano abitudini o ancora abitudini causate da episodi di violenza esterni alla propria volontà⁴⁶⁶, altri, infine, sono tipici più delle bestie che dell'uomo⁴⁶⁷.

Dopo aver approfondito a sufficienza l'argomento sulla mancanza di autocontrollo, corredandolo di esempi specifici per le diverse forme che può assumere l'ἄκρασία (fino a 1152a32), Aristotele apre una sezione specifica sul piacere e il dolore che si chiude con la fine del VII libro. La relativa ampiezza della trattazione e le modalità con le quali essa viene introdotta hanno generato dubbi sulla reale appartenenza all'*Etica* di quest'ultima parte del VII libro, soprattutto per le divergenze che

465 Arist. EN 1148a22–28: ἐπεὶ δὲ τῶν ἐπιθυμιῶν καὶ τῶν ἡδονῶν αἱ μὲν εἰσι <τῶν> τῷ γένει καλῶν καὶ σπουδαίων (τῶν γὰρ ἡδέων ἓν αὖ φύσει αἰρετά), τὰ δ' ἐναντία τούτων, τὰ δὲ μετὰ, καθάπερ διείλομεν πρότερον, οἷον χρήματα καὶ κέρδος καὶ νίκη καὶ τιμή· πρὸς ἅπαντα δὲ καὶ τὰ τοιαῦτα καὶ τὰ μετὰ οὐ τῷ πάσχειν καὶ ἐπιθυμῆν καὶ φιλεῖν ψέγονται, ἀλλὰ τῷ πῶς καὶ ὑπερβάλλειν (...).

466 Arist. EN 1148b15–31. Alcuni esempi riportati riguardano singolari abitudini di popolazioni barbare, gesti efferati compiuti per follia, gesti morbosi e abituali come strapparsi i capelli o mangiarsi le unghie oppure, infine, comportamenti sessuali, come avere rapporti con persone dello stesso sesso, che possono essere stati provocati da violenza subita in età giovanile.

467 Arist. EN, 1149b27–30: ὥσπερ γὰρ εἴρηται κατ' ἀρχάς, αἱ μὲν ἀνθρώπιναι εἰσι καὶ φυσικαὶ καὶ τῷ γένει καὶ τῷ μεγέθει, αἱ δὲ θηριώδεις, αἱ δὲ διὰ πηρώσεις καὶ νοσήματα.

sembrano sorgere con il X libro, interamente dedicato ad ἡδονή. Di fronte a molti che percepiscono la diversa finalità dei due contributi come la causa delle eventuali contraddizioni⁴⁶⁸, alcuni commentatori, come Gauthier e Jolif, considerano, invece, il passo come un frammento dell'*Etica Eudemia* entrato nel testo della *Nicomachea* e per questa ragione traspongono la trattazione del VII libro all'interno del X come una prima redazione precedente alla versione definitiva⁴⁶⁹. In ogni caso, poiché non esistono prove sufficienti a giustificare un'espunzione del passo, che compare nell'attuale posizione in tutti i manoscritti a nostra disposizione, sembra opportuno ripercorrerne il contenuto.

La prima questione affrontata, ovvero se il piacere sia un bene o *il* bene, trae origine dalla diatriba nata nell'ambiente platonico dell'Accademia. In prima istanza Aristotele sottolinea ancora una volta l'importanza di una trattazione su piacere e dolore in quanto concernenti la virtù e la cattiveria del carattere (1152b1–6).

Riguardo ἡδονή, la sua natura e il suo rapporto con il bene, spiega Aristotele, esistono numerose posizioni e convinzioni, alcune anche nettamente contrapposte tra loro. Mentre, per esempio, i più⁴⁷⁰ ritengono che la felicità sia unita al piacere – e proprio per questo motivo colui che è beato (μακάριος) trae il suo nome dal verbo χαίρειν – ci sono altri pensatori che ritengono il bene e il piacere due cose distinte; per altri ancora, poi, alcuni piaceri sono buoni, ma la maggior parte vili e c'è infine chi ritiene che se anche tutti i piaceri fossero un bene, nessuno di questi potrebbe

468 Si vedano per esempio RORTY, *Akrasia* e ANNAS, *Pleasure*.

469 GAUTHIER-JOLIF, *Éthique*, 781–816. Si veda anche la parte introduttiva dell'articolo della FREDE, *Pleasure*, 183–188.

470 Gli stessi οἱ πλεῖστοι di cui Socrate sosteneva le ragioni nel *Protagora*.

essere il sommo bene (τὸ ἄριστον ἀγαθόν)⁴⁷¹.

La posizione di Aristotele riguardo la natura del piacere si va chiarendo nella parte successiva del libro (da 1152b25–26): è chiaro, afferma in primo luogo il filosofo, che da ciò che è stato detto (ovvero dalle diverse posizioni di altri pensatori riguardo al presente argomento) non deriva affatto che (il piacere) non sia un bene o il sommo bene. Come, infatti, il bene può essere tale in assoluto oppure per qualcuno (ovvero in senso relativo), così i piaceri vengono presentati in parte come valori assoluti, in parte come esperienze relative e mutevoli in base ai diversi soggetti.

Alcuni piaceri si rivelano tali solo all'apparenza, poiché risultano accompagnati dal dolore (1152b30–33)⁴⁷². Ciò che riporta ad uno stato abituale a partire da una condizione di disagio, infatti, risulta piacevole solo per accidente (κατὰ συμβεβηκός)⁴⁷³. Ciò non di meno esistono piaceri, come quello generato dall'attività della contemplazione (αἱ τοῦ θεωρεῖν ἐνέργειαι), che non si generano a causa di una mancanza, ma sono tali per natura (1152b35–53a2)⁴⁷⁴: quando,

471 Arist. *EN* 1152b8–11: τοῖς μὲν οὖν δοκεῖ οὐδεμία ἡδονὴ εἶναι ἀγαθόν, οὔτε καθ' αὐτὸ οὔτε κατὰ συμβεβηκός· οὐ γὰρ εἶναι ταῦτὸ τὸ ἀγαθὸν καθ' αὐτὸ οὔτε κατὰ συμβεβηκός· οὐ γὰρ εἶναι ταῦτὸ τὸ ἀγαθὸν καὶ ἡδονήν· τοῖς δ' ἔνιαι μὲν εἶναι, αἱ δὲ πολλὰ φαῦλαι. τι δὲ τούτων τρίτον, εἰ καὶ πᾶσαι ἀγαθόν, ὅμως μὴ ἐνδέχασθαι εἶναι τὸ ἄριστον ἡδονήν. Cfr JOACHIM, *Ethics*, 234–235; ROWE–BROADIE, *Ethics*, 399–400; e in particolare GAUTHIER–JOLIF, *Éthique*, 785, che, ripreso in seguito da NATALI, *Etica*, 522 n. 785 e 786, commenta «Le commentateurs anciens, depuis Aspasius, croyaient reconnaître ici Antisthène et le Cynique; les modernes, notamment Grant, Burnet, Taylor, Festugière, ont reconnu qu'Aristote visait en réalité Speusippe (...)». Tutti concordano, poi, che la seconda posizione rappresenti quella di Platone nel *Filebo*.

Le motivazioni, elencate di seguito (1152b12–24), possono essere molteplici: alcuni dicono, infatti, che poiché il piacere è generazione (γένεσις) e la generazione non può essere congenere (συγγενής) al suo fine, il piacere non può essere il bene, dato che il bene è il fine di ogni azione; altri ricordano che il temperante e l'assennato (ὁ σώφρων καὶ ὁ φρόνιμος) rifuggono piaceri poiché distolgono dalla somma occupazione, che è il pensare; inoltre non c'è nessuna arte del piacere, che è invece cercato da bambini e bestie. Infine, anche coloro che pensano che alcuni piaceri possono essere un bene, ritengono tuttavia che i più siano turpi e dannosi.

472 Per l'associazione di piacere e dolore si ricordi la posizione espressa da Platone in *Gorgia* 583d–sgg. e *Filebo* 45e–sgg.

473 Lo stesso sosteneva Platone a proposito di quelli che sono stati precedentemente definiti come piaceri di riempimento, ovvero il bere quando si ha sete, il mangiare quando si è affamati ed altre situazioni simili. In queste occasioni, infatti, il piacere deriva dal ristabilimento della condizione naturale ed è inevitabilmente legato al dolore in seguito al quale si produce.

474 A questo punto, Aristotele procede nella confutazione delle posizioni precedentemente esposte a partire dall'ultima menzionata. Sul passo dell'*Etica* si vedano i commenti di JOACHIM, *Ethics*, 235–37; GAUTHIER–JOLIF, *Éthique*, 793–94; ROWE–BROADIE, *Ethics*, 401.

infatti, l'uomo si trova in uno stato di quiete e di normalità può godere dei piaceri che sono tali in assoluto anziché a causa di condizionamenti esterni.

I piaceri, aggiunge Aristotele, non sono γενέσεις – come alcuni ritengono – e non tutti sono associati alla generazione, ma sono attività e fine (ἐνέργειαι καὶ τέλος)⁴⁷⁵. In particolare lo scopo specifico del piacere è quello di condurre al completamento dello stato naturale delle cose (1153a12). Il piacere proprio di ogni ἕξις, infatti, non è di ostacolo ad essa, ma tende, invece, a renderla completa: sono piuttosto i piaceri estranei ad essere di impedimento e ad interferire⁴⁷⁶. Il piacere connaturato allo stato abituale, al contrario, fa sì che l'azione venga svolta in modo migliore.

Ogni stato abituale possiede attività specifiche che non producono impedimento (ἀνεμπόδιοι); tali attività saranno da considerarsi al pari della felicità, e, poiché non recano impedimento, dovranno essere considerate ἡδοναί⁴⁷⁷. Questa è anche la ragione per cui, spiega Aristotele, ogni uomo considera piacevole la vita felice ed intreccia insieme piacere e felicità (1153b14–15). Tutti, inoltre, perseguono il piacere, che, dunque, dovrà rappresentare in qualche modo un bene. Se così non fosse, l'uomo virtuoso, riguardo al quale tutti concordano sul fatto che conduca una vita felice e piacevole, non avrebbe nessun giovamento rispetto ai vili, che, poiché non intendono perseguire la virtù, non possono nemmeno giungere alla felicità e dunque al piacere.

Infine (1154a8–sgg.)⁴⁷⁸ i piaceri del corpo risultano anch'essi necessari alla felicità. Non si può dire, infatti, che esistano piaceri corporali vili o piaceri corporali nobili:

475 Arist. *EN* 1153a9–10.

476 Arist. *EN* 1153a20–23: ἐμποδίζει δὲ οὔτε φρονήσει οὔθ' ἔξει οὐδεμιᾶ ἢ ἀφ' ἐκάστης ἡδονῇ, ἀλλ' αἱ ἀλλότριαι, ἐπεὶ αἱ ἀπὸ τοῦ θεωρεῖν καὶ μανθάνειν μᾶλλον ποιήσουσι θεωρεῖν καὶ μανθάνειν. Per i problemi interpretativi relativi all'affermazione precedente a quella citata si vedano GAUTHIER–JOLIF, *Éthique*, 807; NATALI, *Etica*, 525 n. 797; ROWE–BROADIE, *Ethics*, 402.

Cfr anche *EN* 1153a35, dove si ribadisce che esistono piaceri propri del σώφρων, che non si rivolge, invece, a quelli più vili, inseguiti da bambini e bestie.

477 Arist. *EN* 1153b9–12: ἴσως δὲ καὶ ἀναγκαῖον, εἴπερ ἐκάστης ἕξεώς εἰσιν ἐνέργειαι ἀνεμπόδιοι, εἴθ' ἡ πασῶν ἐνέργειά ἐστιν εὐδαιμονία εἴτε ἡ τινὸς αὐτῶν, ἢ ἡ ἀνεμπόδιος, αἰρετωτάτην εἶναι· τοῦτο δ' ἐστὶν ἡδονή.

Cfr ROWE–BROADIE, *Ethics*, 403; NATALI, *Etica*, 525 n. 809.

478 Cfr JOACHIM, *Ethics*, 238–239; GAUTHIER–JOLIF, *Éthique*, 804; ROWE–BROADIE, *Ethics*, 405–7; NATALI, *Etica*, 526 n. 822 e 823.

l'errore non risiede nella scelta dei piaceri, ma nella giusta misura con la quale l'uomo si rivolge ad essi. Ancora una volta, infatti, come sottolineato riguardo alla generalità degli ἔξεις, ciò che si deve ricercare è la giusta misura, mentre l'eccesso è da rifuggire⁴⁷⁹. Inoltre non si può affermare che sia il piacere ad essere φαῦλος, bensì la natura di colui che lo ricerca (1154a31–34: come nel caso delle bestie o degli uomini vili), mentre per i piaceri derivanti dalla ricostituzione dello stato di tranquillità, Aristotele ribadisce che non si può considerarli piaceri in senso assoluto, ma solo κατὰ συμβεβηκός. I piaceri in assoluto, o per natura (1154b16), sono tali per il fatto che non corrisponde loro nessun dolore e perché non possiedono il rischio di un eccesso⁴⁸⁰.

Infine il piacere dell'uomo è soggetto al rischio di corruzione e mutamento per la natura volubile dell'essere umano: se essa non cambiasse così spesso egli godrebbe sempre dei medesimi piaceri come il dio. Il piacere, infatti, consiste più nella quiete che nel movimento, afferma Aristotele, ma l'uomo è convinto del contrario a causa dell'inferiorità della propria natura ed arriva a sostenere che il piacere consista proprio nel mutamento⁴⁸¹.

Il libro si conclude con la classica chiosa riassuntiva, che colloca l'intermezzo sul piacere ancora all'interno (e in funzione) della trattazione su ἐγκρατεία ed ἀκρασία: tale informazione risulta di fondamentale importanza anche per cercare di dare un senso alle eventuali divergenze con il più ampio approfondimento dedicato al piacere, che occupa l'intero libro X.

479 Vengono anche elencate varie motivazioni per le quali l'uomo tende a ricercare l'eccesso nei piaceri corporali (1154a26–sgg.).

480 Arist. *EN* 1154b15–20: αἱ δ' ἄνευ λυπῶν οὐκ ἔχουσιν ὑπερβολήν· αὐται δὲ τῶν φύσει ἡδέων καὶ μὴ κατὰ συμβεβηκός. λέγω δὲ κατὰ συμβεβηκός ἡδέα τὰ ἰατρεύοντα· ὅτι γὰρ συμβαίνει ἰατρεύεσθαι τοῦ ὑπομένοντος ὑγιоῦς πράττοντός τι, διὰ τοῦτο ἡδὺ δοκεῖ εἶναι· φύσει δ' ἡδέα, ἃ ποιεῖ πράξειν τῆς τοιαύτης φύσεως.

481 Arist. *EN* 1154b26–31: διὸ ὁ θεὸς αἰεὶ μίαν καὶ ἀπλὴν χαίρει ἡδονήν· οὐ γὰρ μόνον κινήσεώς ἐστιν ἐνέργεια ἀλλὰ καὶ ἀκινήσιας, καὶ ἡδονὴ μᾶλλον ἐν ἡρεμίᾳ ἐστὶν ἢ ἐν κινήσει. μεταβολὴ δὲ πάντων γλυκύ, κατὰ τὸν ποιητὴν, διὰ πονηρίαν τινά· ὥσπερ γὰρ ἄνθρωπος εὐμετάβολος ὁ πονηρός, καὶ ἡ φύσις ἡ δεομένη μεταβολῆς· οὐ γὰρ ἀπλὴ οὐδ' ἐπιεικής.

La stessa posizione è condivisa da Platone nel II libro delle *Leggi* (657b2–7).

2.2 La seconda teoria del piacere: il X libro dell'Etica Nicomachea

Dopo aver dedicato due libri, l'ottavo e il nono, allo studio dei rapporti di amicizia, Aristotele torna ad occuparsi in modo sistematico del piacere. Il decimo libro dell'*Etica Nicomachea*, infatti, si apre con il classico *incipit* introduttivo (1172a15): ἐπόμενον δ' ἂν εἴη διελθεῖν περὶ ἡδονῆς⁴⁸². L'argomento viene presentato con un chiaro richiamo al II libro delle *Leggi* di Platone, o almeno alle medesime dottrine che vi si trovano espresse (1172a19–23)⁴⁸³: poiché, dice Aristotele, si ritiene che il piacere sia connaturato alla stirpe umana, l'uomo educa i giovani per mezzo di piacere e dolore; sembra, infatti, che per raggiungere la virtù del carattere sia necessario imparare a godere di ciò che si deve ed odiare ciò che si deve. Il piacere, dunque, sempre in coppia con il dolore, deve essere utilizzato per guidare i giovani verso un corretto stile di vita; esso possiede un grande potere, che l'educatore deve sfruttare a proprio vantaggio: poiché, infatti, è inevitabile che ogni uomo scelga per sé il piacere e rifugga il dolore, è necessario che tutti gli uomini si rivolgano ai piaceri puri e virtuosi, ovvero, come indicato nel VII libro, gli unici che si possano considerare ἡδοναί in senso assoluto.

Come già nel VII libro, Aristotele ribadisce che intorno al piacere c'è molto disaccordo (1172a27–33): alcuni, infatti, ritengono che sia un bene, altri che al contrario sia qualcosa di vile. Tra questi ultimi, alcuni sono realmente convinti che il piacere sia un male, altri credono che sia meglio affermare che esso sia un male anche se credono che non lo sia, poiché i più sono inclini ad esso tanto da divenirne schiavi⁴⁸⁴.

482 Per la tripartizione del contenuto del libro che conclude l'*Etica Nicomachea* si veda NATALI, *Etica*, 538 n. 999: «Il libro si compone di tre sezioni ben distinte. Nella prima si studia di nuovo la questione del piacere: viene posto il problema (cap. 1), sono esaminate e sottoposte a critica le dottrine dei predecessori (cap. 2), poi il piacere è studiato dal punto di vista ontologico (cap. 3) e psicologico (cap. 4); la trattazione si chiude con l'esame dei vari tipi di piaceri (cap. 5). La seconda sezione si occupa della felicità perfetta (...). La terza sezione (cap. 10) conclude l'intera *Etica Nicomachea*: Aristotele discute come realizzare in pratica le sue dottrine e come educare i giovani (...)».

483 Cfr anche Arist. EN, 1104b9–16.

484 Cfr Plato, *Leg.* 655d5–e5.

Sul passo dell'*Etica* si veda JOACHIM, *Ethics*, 262–63; GAUTHIER–JOLIF, *Éthique*, 818 (che riconoscono Aristippos ed Eudosso in coloro che ritengono che il piacere sia un bene, mentre negli altri Antistene, Speusippo e Platone *dans une certaine mesure*) NATALI, *Etica*, 539 n. 1003.

Nel secondo capitolo vengono affrontate le diverse posizioni sul piacere accennate nell'introduzione al libro. In primo luogo Aristotele esamina la dottrina di Eudosso (1172b9–sgg.)⁴⁸⁵. Egli sostiene che, poiché ogni essere vivente tende al piacere, esso deve essere necessariamente il bene: ciascun uomo, infatti, tende a procurarsi ciò che è bene per se stesso. Inoltre il piacere è preferibile di per sé e non in vista di un qualche altro bene: nessuno, infatti, ritiene necessario domandarsi a quale fine si provi piacere, poiché esso stesso è il fine. Infine, il piacere aggiunto ad un bene lo rende preferibile e poiché un bene può essere aumentato solo dal bene stesso, ne risulta che il piacere debba essere un bene⁴⁸⁶. Ma, ribatte Aristotele, l'argomentazione di Eudosso può dimostrare solo che il piacere è *un* bene, mentre non se ricava che esso sia il sommo bene, come invece intenderebbe dimostrare il pensatore ionico (1172b26–27).

A partire dalla sua considerazione conclusiva sulla posizione di Eudosso, Aristotele introduce il pensiero di Platone (1172b28–sgg.). L'Ateniese, spiega il suo allievo, ritiene che la vita piacevole sia da scegliere (αἰρετώτερος) solo quando sia associata all'attività del pensare (μετὰ φρονήσεως⁴⁸⁷), mentre non lo sia affatto in sé e per sé; se, dunque, la mescolanza con il pensiero risulta migliore del piacere da solo, ne consegue che il piacere non possa essere il sommo bene, poiché non c'è niente che renda il bene ancora più preferibile, una volta aggiunto ad esso⁴⁸⁸. Aristotele tenta di confutare la posizione del maestro sostenendo che, dal momento che anche gli esseri dotati di ragione tendono al piacere e poiché che tutti in generale tendano al bene è un fatto incontestabile, il piacere dovrà di necessità essere un qualche bene se non il sommo bene (1172b35–73a5).

Inoltre non si può concordare con chi ritiene che, poiché ad un male si può contrapporre anche un altro male oltre che un bene, piacere e dolore siano entrambi mali (1173a5–13)⁴⁸⁹: appare piuttosto chiaro, infatti, che tutti rifuggano il dolore come un male e perseguano il piacere come un bene, perciò questa deve essere la

485 Cfr GAUTHIER-JOLIF, *Éthique*, 819–21

486 Cfr NATALI, *Etica*, 539 n. 1010.

487 Cfr NATALI, *Etica*, 540 n. 1012 sull'accezione di φρόνησις.

488 Cfr Plato, *Phlb.* 22a–sgg.

489 Cfr Arist. EN 1153b4–6, dove l'argomentazione è attribuita a Speusippo. Si vedano GAUTHIER-JOLIF, *Éthique*, 823 e la nota di NATALI, *Etica*, 540 n. 1018 per i problemi testuali e interpretativi.

relazione esistente tra le due affezioni⁴⁹⁰.

C'è poi chi afferma che il piacere sia qualcosa di indeterminato (ἀόριστος) poiché possiede gradi maggiori e minori, contrariamente al bene che, invece, è definito⁴⁹¹. Ma, obietta Aristotele, dal momento che anche le virtù (che sono senza dubbio ὠρισμέναι) hanno gradi maggiori e minori, è possibile che anche ciò che possiede vari livelli di intensità possa essere determinato (1173a15–28)⁴⁹².

Un'altra obiezione al piacere come bene è che esso sia movimento e generazione (1173a29–b7)⁴⁹³ e che tali caratteristiche non si addicano ad un bene. Anche questa posizione, però, appare falsa agli occhi di Aristotele: ogni movimento, infatti, possiede quale caratteristica fondamentale quella di essere veloce o lento, mentre del piacere non si può dire di averlo provato lentamente o velocemente. Non si può nemmeno dire che il piacere sia generazione, poiché è fatto noto che la materia rimanga sempre la medesima sia nella sua generazione sia nella sua dissoluzione, mentre è chiaro che la dissoluzione del piacere sia rappresentata dal dolore, che è estraneo al piacere stesso⁴⁹⁴.

Alcuni, continua Aristotele, definiscono il dolore come condizione contraria all'esistenza secondo natura e il piacere come ricostituzione di tale stato (1173b7–8). Poiché però ciò in cui si percepisce la mancanza e in cui avviene il riempimento è il corpo, ne deriverebbe che esso soltanto si possa considerare sede dei piaceri, il che non può essere corretto dal momento che, come spiega Natali, «quando il corpo si risana, qualcos'altro, diverso dal corpo, prova piacere». Inoltre esistono molti piaceri, come quelli dell'intelletto, della vista e dell'olfatto, che non possono essere considerati la ricostituzione di uno stato naturale, perché non sono preceduti da

490 Cfr NATALI, *Etica*, 540 n. 1020.

491 Sebbene nel *Filebo* di Platone (24e; 31a) si trovi una posizione simile, i commentatori concordano sul fatto che in questo caso Aristotele si stia riferendo alla posizione di Speusippo. Cfr JOACHIM, *Ethics*, 264; GAUTHIER-JOLIF, *Éthique*, 824–830; NATALI, *Etica*, 541 n. 1022.

492 Cfr JOACHIM, *Ethics*, 264–66; NATALI, *Etica*, 541 n. 1025.

493 Cfr con il passo corrispondente del VII libro (*EN* 1152b12–14).

Si vedano anche le osservazioni di JOACHIM, *Ethics*, 266–67; GAUTHIER-JOLIF, *Éthique*, 826–27; NATALI, *Etica*, 541 n. 1026 e 1027.

494 Cfr JOACHIM, *Ethics*, 267 («What are these termini in the γένεσις which is pleasure, and the φθορά which is pain?»); GAUTHIER-JOLIF, *Éthique*, 828 («pas plus qu'on ne saurait dire quelle est la matière du plaisir, on ne saurait lui assigner un terme»); NATALI, *Etica*, 542 n. 1029.

una condizione di dolore o di mancanza, ma al contrario si presentano all'improvviso e senza alcun condizionamento collaterale (1173b9–20).

Per quanto riguarda i cosiddetti piaceri riprovevoli (ἐπονείδιστοι), Aristotele dichiara che questi, in verità, non dovrebbero nemmeno essere considerati veri e propri piaceri (1173b20–22)⁴⁹⁵. Essi risultano piacevoli solo per i κακοί o per chi si trova in una condizione non virtuosa (1173b22–25)⁴⁹⁶. Se anche, però, si volesse continuare a considerarli piaceri, si può comunque affermare che alcuni piaceri, come quelli che derivano da azioni o condizioni non virtuose, sono da non preferire e che, invece, chi si trovi a seguire la virtù godrà dei piaceri appropriati (1173b25–sgg.).

Lo Stagirita propone, infine, tre considerazioni che mirano a dimostrare che il piacere non è il sommo bene, nonostante abbia più volte dimostrato che esso, almeno nella sua espressione più pura, sia da considerarsi *un* bene⁴⁹⁷. In primo luogo, affidandosi ad un'argomentazione già utilizzata da Platone nel *Gorgia* (463b–sgg.) e da sé stesso nella *Retorica*, propone la differenziazione tra adulatore e amico per dimostrare che, poiché il primo sceglie sempre il piacere mentre il secondo il bene, il piacere in questo caso non può essere un bene e perciò, poiché esistono alcune specie di piaceri che non sono beni, il piacere non può essere *il* bene in assoluto (1173b31–74a1). Inoltre nessuno sceglierebbe di inseguire i piaceri come fanno i bambini per tutta la vita, mentre tutti in ogni momento mirano al bene; infine (terza ed ultima considerazione) ci sono alcune attività che l'uomo sceglierebbe e sceglie in ogni caso, a prescindere dall'essere accompagnate dal piacere (1174a1–11)⁴⁹⁸: esso, dunque, ancora una volta non può essere il sommo bene poiché non risulta essere il fine ultimo di ogni azione.

⁴⁹⁵ Sulla difficoltà di attribuzione della teoria confutata in quest'ultimo passo del secondo capitolo si veda FESTUGIÈRE, *Plaisir*, 42; JOACHIM, *Ethics*, 268; GAUTHIER-JOLIF, *Éthique*, 830; NATALI, *Etica*, 542 n.1033.

⁴⁹⁶ Una posizione simile si incontra nel Protagora di Platone, nel momento in cui Socrate propone il suo celebre paradosso secondo il quale ognuno sceglie il bene e il piacere per sé dunque chi si trova ad agire in modo da ottenere un risultato contrario deve aver agito non volontariamente, essendosi ingannato sulla verità.

⁴⁹⁷ Ovvero a confutare la posizione di Eudosso. Cfr NATALI, 543 n. 1039.

⁴⁹⁸ Il passo risulta piuttosto problematico e di difficile comprensione. Per un'analisi più approfondita delle diverse possibilità interpretative si rimanda ai relativi commenti: JOACHIM, *Ethics*, 268–275; GAUTHIER-JOLIF, *Éthique*, 831–833; NATALI, *Etica*, 543 n. 1036, 1037, 1038. Inoltre cfr poco oltre (1174b20–21) l'affermazione secondo la quale ogni sensazione è associata ad un particolare piacere (NATALI, *Etica*, 544 n. 1097).

Dopo aver dimostrato ciò che il piacere non è, a partire dal terzo capitolo (1174a13–b14) Aristotele dà avvio alla *pars construens* della sua argomentazione, proponendo la sua personale definizione del piacere⁴⁹⁹. In primo luogo il filosofo stabilisce la completezza del piacere in quanto entità che non può essere perfezionata in alcun modo e che, non potendo aumentare o diminuire o generarsi continuamente per un certo tempo, non può essere definito un movimento⁵⁰⁰. Dunque il piacere non è movimento proprio perché è qualcosa di completo in sé (ὅλον γὰρ τι ἐστίν). Al contrario il movimento raggiunge la sua completezza quando è pienamente svolto, mentre preso in un qualsiasi istante mediano risulterebbe imperfetto. Infine il movimento deve essere necessariamente svolto in un determinato lasso di tempo, mentre il piacere è già perfettamente compiuto anche in un istante (1174b5–9).

In secondo luogo ogni occupazione umana, ogni sensazione, ogni pensiero, ogni contemplazione possiede un piacere precipuo; la perfezione dell'atto rende l'atto stesso ancora più piacevole, mentre il piacere, a sua volta, perfeziona l'attività (1174b23: τελειοῖ δὲ τὴν ἐνέργειαν ἢ ἡδονή)⁵⁰¹ non in quanto stato abituale immanente (οὐχ ὥς ἡ ἔξις ἐνυπάρχουσα) ma in quanto fine o perfezione che sopraggiunge (ἀλλ' ὥς ἐπιγινόμενόν τι τέλος) ed è in rapporto di reciproca necessità con la momentaneità dell'atto⁵⁰². L'ἡδονή, infatti, si presenta insieme con l'azione, ma non si mantiene costantemente allo stesso livello di intensità: il piacere, infatti, è immediato al sopraggiungere di una nuova attività, ma diminuisce progressivamente con il passare del tempo per l'abituarsi del soggetto (1175a3–10).

Ulteriore caratteristica dei piaceri è quella di differire per specie (1175a22: δοκοῦσι καὶ τῷ εἶδει διαφέρειν): attività diverse tra loro, infatti, sono perfezionate da cose diverse (1175a25–26: τὰς ἐνεργείας τὰς διαφερούσας τῷ εἶδει ὑπὸ διαφερόντων

499 Cfr JOACHIM, *Ethics*, 275-279; GAUTHIER-JOLIF, *Éthique*, 833; ROWE-BROADIE, *Ethics*, 434.

500 Si noti come nonostante la formula di apertura del nuovo capitolo introduca una svolta nella trattazione, il terzo capitolo presenti comunque un ulteriore tentativo di confutazione della teoria precedentemente espressa secondo la quale il piacere è movimento e generazione.

501 Si veda l'analisi approfondita che propone JOACHIM (*Ethics*, 279–sgg.) di questo quarto capitolo dedicato alla seconda indicazione fornita da Aristotele sulla sua personale teoria del piacere. Cfr anche GAUTHIER-JOLIF, *Éthique*, 838–sgg.

502 Aristotele propone lo splendore della gioventù come esempio di una relazione che si presenta in stretta connessione pur viaggiando su due binari paralleli (Cfr NATALI, *Etica*, 545 n. 1051).

εἶδει τελειοῦσθαι). Inoltre, il piacere specifico di ogni attività tende ad amplificarne l'azione (1175a30–31: τὰς ἐνεργείας τὰς διαφερούσας τῷ εἶδει ὑπὸ διαφερόντων εἶδει τελειοῦσθαι): chi agisce con piacere, infatti, tende a svolgere in modo migliore l'attività stessa, mentre i piaceri derivanti da altre attività costituiscono un impedimento qualora vadano ad interferire con azioni estranee a quelle proprie (1175b1–3); essi sono quasi assimilabili ai dolori propri per la loro dannosità. Poiché, dunque, alcune attività sono da preferire rispetto ad altre (che invece dovrebbero essere evitate), la stessa cosa deve valere per i piaceri che si associano a ciascuna delle suddette attività: nobile e da preferire è il piacere proprio delle occupazioni virtuose, odioso e turpe quello associato alle azioni vili (1175b24–28). Anche ogni specie animale, avendo attività proprie, sarà in possesso di piaceri diversi; gli uomini, in particolare, pur rappresentando una sola specie animale, prediligono diverse attività. In ogni caso l'uomo ἀγαθός e ἁρετὴ rappresentano l'eccellenza riguardo alle attività e il parametro rispetto al quale vengono giudicate le altre occupazioni⁵⁰³. Infine, ciò che per l'uomo buono è piacevole, risulta piacevole realmente, mentre altri possono giudicare piacevoli cose che in verità non lo sono affatto.

3. Il piacere dell'arte: ἡδονή nella Poetica

A differenza dell'*Etica Nicomachea*, che affronta la trattazione su ἡδονή con un approccio prettamente filosofico e didascalico, la *Poetica* si occupa del concetto di piacere in relazione all'arte e, in particolare, alla letteratura.

Fin dai primi capitoli del trattato si può intuire come l'ἡδονή rappresenti un fattore di primaria importanza per l'espressione artistica, un concetto del quale, dunque, deve necessariamente occuparsi chi intenda scrivere di poetica.

Nei diversi passi della *Poetica* interessati dalla presenza di rimandi alla sfera dell'ἡδονή si noterà come il concetto di piacere sia ugualmente individuato da termini appartenenti alla famiglia di ἡδονή e termini associati al verbo χαίρειν e derivati. In primo luogo, dunque, si deve ipotizzare che, almeno per quanto riguarda la sfera artistica, non vi sia differenza di significato e di implicazione tra le

⁵⁰³ Arist. *EN* 1176a17–19: ἔστιν ἐκάστου μέτρον ἡ ἀρετὴ καὶ ἀγαθός, ἣ τοιοῦτος, καὶ ἡδοναὶ εἶεν ἂν αἱ τούτῳ φαινόμεναι καὶ ἡδέα οἷς οὗτος χαίρει.

due diverse aree semantiche.

All'inizio del trattato, nel paragrafo dedicato alle origini dell'arte poetica, Aristotele chiarisce subito che il piacere rappresenta una delle due cause principali che si ritiene abbiano dato inizio alla pratica della poesia (1148b4–9):

Ἐοίκασι δὲ γεννηῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτίαι
δύο τινὲς καὶ αὗται φυσικαί. τό τε γὰρ μιμεῖσθαι
σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παιδῶν ἐστὶ καὶ τούτῳ
διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι
καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας,
καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντα.

In primo luogo, spiega il filosofo, poiché l'arte poetica è imitazione, la prima causa della sua origine e del suo sviluppo è data dal fatto che l'atto dell'imitare si trova ad essere connaturato all'uomo fin dall'infanzia. Seconda causa, non meno importante, è il piacere procurato dall'imitazione, poiché proprio tale caratteristica ha permesso a questo atto naturale di essere apprezzato e sviluppato. Nonostante la propensione naturale dell'uomo verso l'imitazione, dunque, è il suo essere associata al piacere che ne ha garantito lo sviluppo e la popolarità. Sebbene, perciò, l'uomo sia portato naturalmente ad imitare, la caratteristica principale che si nota riguardo a tale attività è la sua piacevolezza, che allo stesso tempo è ciò che ha fatto sì che l'uomo ne facesse una delle attività più apprezzate e ricercate. La pratica assidua dell'arte, dovuta alla sua piacevolezza, ha contribuito, di conseguenza, al suo crescere in termini di qualità ed importanza, fino a renderla quasi il fulcro della vita comune nella πόλις greca.

La caratteristica che rende l'arte tanto piacevole sembra essere in primo luogo la fedeltà al soggetto imitato; ciò implica, per esempio, che nel caso in cui si voglia imitare qualcosa che già di per sé provoca sentimenti negativi come il dolore o il ribrezzo, il risultato di tale imitazione dovrà essere duplice e contrastante: da un lato, infatti, si dovranno manifestare le medesime reazioni negative come di fronte al fenomeno autentico, dall'altro si dovrà provare godimento per la perfetta

realizzazione dell'imitazione e per la sua aderenza al vero (1148b10–12)⁵⁰⁴. Tale posizione, tra l'altro, sembra rimandare direttamente a quella ben nota di Platone, che nel *Filebo* dedica ampio spazio alla teorizzazione dei cosiddetti piaceri misti, indicando come esempio tipico proprio quelli derivanti dalla tragedia e dalla commedia⁵⁰⁵.

Un'ulteriore motivazione del fatto che una buona imitazione procuri piacere risiede nella funzione didattica dell'imitazione stessa: la fedeltà al soggetto, infatti, garantisce l'apprendimento della materia imitata come se chi osserva fosse di fronte al fenomeno originale. Tale caratteristica risulta a tal punto utile e preziosa da provocare piacere in chi ne fruisce. L'atto di imparare, inoltre, è di per sé

504 Cfr GALLAVOTTI, *Poetica*, 129. Il commentatore da un lato mette giustamente in correlazione gli infiniti sostantivati τὸ τε...μιμεῖσθαι e τὸ χαίρειν, ma indica come cause dell'origine dell poetica μάθησις ed ἡδονή. Il parallelo tra i due infiniti, però, lascia supporre che Aristotele consideri quale prima delle due αἰτίαι proprio l'istinto all'imitazione connaturato all'uomo, mentre la parentesi sull'apprendimento ha la funzione di indicare subito una delle proprietà e delle conseguenze principali dell'imitazione stessa.

ELSE, *Poetics*, 129 riconosce la difficoltà di comprensione della struttura del passo dovuta all'affermazione di 1448b7–8 (καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρότας), che sembrerebbe conferire all'apprendimento il ruolo di causa dell'origine della poetica. Come già sottolineato, però, la connessione tra gli infiniti τὸ τε...μιμεῖσθαι e τὸ χαίρειν rende difficoltoso il parallelo con μάθησις. Else, allora, sceglie di seguire il DE MONTMOLLIN, *Poétique*, 34–35, nel riconoscere in questo passo un'aggiunta successiva. Mentre, dunque, in un primo tempo Aristotele si era limitato a considerare quali cause principali della poetica l'istinto ad imitare e il piacere dell'imitazione, in un secondo tempo decide di aggiungere un'accento al ruolo dell'apprendimento, che si rivela di fondamentale importanza nella fortuna dell'arte poetica.

Una posizione alternativa è quella sostenuta da altri commentatori e interpreti come Tyrwhitt, Vahlen, Albeggiani e, più recentemente, DUPONT–ROC/LALLOT, *Poétique*, 164, che riassumono: «L'homme est l'animal mimétique par excellence: c'est la première cause naturelle de la naissance de la poésie – la deuxième cause étant la disposition naturelle de l'homme pour la mélodie et le rythme» (cfr 1448b20–sgg.). Mentre non sembra esserci dubbio sull'identificazione della prima causa nell'innato istinto ad imitare dell'uomo, in questo caso è il piacere che cessa di essere una delle cause dell'origine dell'arte poetica. Come spiega l'ALBEGGIANI, *Poetica*, 68, infatti, il τὸ χαίρειν sarebbe un'unica cosa con il τὸ μιμεῖσθαι «perché, come nota il Vahlen, la seconda è il rovescio della prima» (cfr VAHLEN, *Poetica*, 10). La costruzione del periodo, però, non sembra ammettere una simile soluzione: la correlazione τὸ τε γὰρ μιμεῖσθαι...καὶ τὸ χαίρειν appare in così evidente dipendenza dall'affermazione εὐόκασιν...αἰτίαι δύο τινές da non poter essere altrimenti intesa. L'aggiunta dell'inclinazione naturale all'armonia e al ritmo, invece, (1448b20–21) si mostra come un approfondimento del concetto di imitazione in direzione della poesia vera e propria, che si rivelerà argomento principale del trattato. L'affermazione riguardo alle due cause, infatti, è da considerare in relazione a tutta l'arte imitativa, comprese le arti figurative, come dimostrano gli esempi di 1448b12–13. Esaurita la fase introduttiva sulla generalità delle arti produttive, ovvero ποιητικάί, Aristotele effettua una virata in direzione della poesia, specificando che l'inclinazione naturale dell'uomo lo spinge verso l'armonia ed il ritmo, oltre che verso l'imitazione e che questa naturale propensione ha favorito, tra l'altre arti, lo sviluppo della poesia.

505 Plato, *Phlb.* 48a5–10.

massimamente piacevole non solo per i filosofi, spiega Aristotele, ma per tutti gli uomini⁵⁰⁶.

Infine, la qualità della rappresentazione è essa stessa caratteristica sufficiente a generare piacere nel pubblico: quando anche, infatti, non si conosca la reale natura di ciò che viene imitato, lo spettatore si trova a provare piacere per ciò che vede, indipendentemente dalla sua aderenza al vero (1148b17–19).

È chiaro, dunque, che la prerogativa di procurare piacere in chi assiste è ciò che maggiormente caratterizza l'arte poetica. Se, infatti, l'istinto all'imitazione è la scintilla che ha fatto nascere il concetto stesso di arte, Aristotele suggerisce che il piacere connesso all'imitare sia stato in prima istanza il motore dello sviluppo dell'arte stessa e successivamente ne sia diventato lo scopo primario, spesso a discapito della qualità stessa dell'imitazione⁵⁰⁷, che diventa solo uno dei molteplici fattori da cui dipende l'insorgere del piacere, insieme con l'apprendimento fornito e la bellezza dei dettagli della rappresentazione (ἀπεργασία, χροιά ecc.)⁵⁰⁸.

Proseguendo nell'analisi della funzione del piacere nella *Poetica* si rileva un altro aspetto piuttosto interessante che crea un legame con una delle posizioni già osservate nell'*Etica Nicomachea*. Nel trattato filosofico precedentemente preso in esame Aristotele aveva più volte ribadito come ogni attività possieda piaceri e dolori specifici e come l'interferenza con altri sia dannosa e distolga dall'attività stessa. Anche nella *Poetica* viene assegnato un piacere peculiare per ciascuna arte imitativa⁵⁰⁹. Nello specifico, dopo aver ripercorso la storia dell'affermazione dell'arte teatrale e dopo averne esposto le caratteristiche principali, lo Stagirita afferma che espressioni artistiche come la commedia e la tragedia devono produrre

506 Arist. *Poet.* 1448b12–17: αἴτιον δὲ καὶ τούτου, ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἥδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως (...) διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὁρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος.

507 In merito a questo si veda il giudizio del filosofo sugli esempi di imitazione artistica a lui contemporanei. Riguardo agli effetti scenografici della tragedia, per esempio, Aristotele spiega che sebbene questi dovrebbero risultare secondari rispetto alla qualità della vicenda in sé e per sé, tuttavia si trovino ad essere massimamente curati per il sicuro impatto sul gradimento del pubblico (*Poet.* 1453b1–14).

508 Cfr DUPONT–ROC/LALLOT, *Poétique*, 164–66, 2–4: i commentatori distinguono tra il processo del riconoscimento (1448b17), legato alla bellezza dell'imitazione e alla fedeltà con l'oggetto imitato, che procura il piacere della scoperta «qui est simultanément plaisir d'étonnement (thaumazein) et plaisir d'apprendre (manthanein)», e il piacere estetico immediato (1448b19) che non porta con sé alcun tipo di apprendimento.

509 Cfr DUPONT–ROC/LALLOT, *Poétique*, 166

un piacere specifico, che muta in base alla tipologia della rappresentazione. Una commedia, dunque, avrà come scopo quello di generare nel pubblico il suo piacere proprio (ἡ οἰκεία ἡδονή) e non quello tipico, per esempio, della tragedia (1453a 35–36: ἔστιν δὲ οὐχ αὕτη ἀπὸ τραγωδίας ἡδονή ἀλλὰ μᾶλλον τῆς κωμωδίας οἰκεία) o viceversa: un piacere diverso da quello specifico di una determinata sfera artistica determinerebbe un effetto opposto a quello prefissato. Se, infatti, scopo primario dell'imitazione deve essere proprio il godimento, colui che imita deve premurarsi di mettere in atto una rappresentazione con caratteristiche adeguate all'ambito e all'occasione; un commediografo non dovrà pertanto utilizzare meccanismi tipici della rappresentazione tragica, poiché l'effetto finale sarebbe più di straniamento che di piacere. Il piacere prodotto dalle rappresentazioni tragiche, infatti, ha una composizione piuttosto singolare e, come precedentemente accennato, si presenta in unione al dolore (1453b10–14):

οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ
ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. ἐπεὶ
δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν
παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν, φανερόν ὥς τοῦτο ἐν τοῖς
πράγμασιν ἐμποιεῖται.

Se, dunque, da un lato un effetto simile non si addice affatto all'ambito comico, dall'altro il tragediografo non può puntare ad infondere nel pubblico un piacere qualsiasi: solo quello proprio della tragedia, infatti, può essere considerato corretto ed efficace. Tale ἡδονή, in particolare, si dice sia data dall'unione dei sentimenti di ἔλεος e φόβος che devono scaturire principalmente dalla trama della rappresentazione e in misura solo minore dagli effetti scenici⁵¹⁰. Qualsiasi altro tipo

510 Aristotele sottolinea più volte che gli elementi scenici e tutto ciò che viene relegato nella sfera dell'ὄψις, ovvero della mera messa in scena, sono da considerarsi estranei alla tecnica poetica, tanto che nel corso del IV secolo non sarà più il poeta ad occuparsene ma lo scenografo. Tutti i sentimenti precipui della tragedia (e della commedia) devono essere già presenti nel racconto, cosicché anche la semplice lettura della trama possa generare le medesime reazioni e il medesimo piacere della rappresentazione teatrale vera e propria. Ciò non di meno, si deve constatare come la presenza della musica costituisca un vantaggio nella fruibilità della tragedia rispetto all'epopea, poiché realizza il piacere con maggiore vivacità (1162a14–18).

Cfr ELSE, *Poetics*, 411: «Hence our complete formula is that the tragic pleasure must (1) grow out of pity and fear, and must, like them, (2) be integrally 'built into' the plot».

Si vedano anche VALGIMIGLI, *Poetica*, 208 n. 1, GUDEMAN, *Poetica*, 251 e 388 e DUPONT-ROC/LALLOT, *Poétique*, 254.

di ἡδονή non è ammesso, perciò il poeta tragico deve essere esperto nel conoscere ogni aspetto della sua arte e nel mettere in pratica le dottrine al fine di costruire una vicenda coerente con tutti gli elementi fondamentali della τέχνη⁵¹¹.

Le parole di Aristotele, inoltre, lasciano capire che proprio la ricerca del piacere sia il fine principale dell'arte. L'utilizzo del verbo ζητεῖν, che in Platone appartiene senz'altro al lessico della ricerca filosofica e della ricerca del sapere⁵¹², suggerisce una particolare propensione del poeta in direzione di un determinato oggetto, che viene ricercato attraverso un preciso procedimento. La corretta espressione della τέχνη produce il χαίρειν e ἡδονή, ma tale fine è il frutto di un'accurata ricerca della giusta composizione del dramma; il termine suggerisce al lettore l'immagine del poeta a lavoro che attraverso successive correzioni porta a compimento la sua opera. Per quanto riguarda la tragedia, il mezzo principale per ottenere il fine ultimo, ovvero ἡδονή del pubblico, deve essere l'imitazione di una particolare tipologia di azioni (διὰ μιμήσεως, infatti, è l'espressione più volte utilizzata da Aristotele in associazione al termine ἡδονή affinché se conosca il processo attraverso il quale esso scaturisce). Il piacere tragico, infatti, deriva essenzialmente da ἔλεος e φόβος, la compassione e la paura che sorgono nello spettatore alla visione delle vicende in cui incorre il protagonista del dramma⁵¹³. Tali vicende, dunque, dovranno avere caratteristiche che nel contesto tragico portino lo spettatore o il lettore a provare pietà e paura. Si può sintetizzare affermando che il piacere della tragedia deriva dall'appropriatezza della vicenda messa in scena, il che porta ad una situazione paradossale per cui la presenza di ἡδονή dipende da sentimenti negativi quali paura e pietà.

In conclusione, rispetto all'arte poetica e alla poesia, in particolare, Aristotele nella *Poetica* suggerisce che χαίρειν e ἡδονή, che come già detto all'interno della *Poetica* sembrano essere due modi per indicare il medesimo concetto, costituiscano da un lato una delle principali motivazioni che hanno dato origine all'arte, dall'altro il

511 Il concetto di οἰκεία ἡδονή viene ribadito più avanti nel testo (1459a17–14) a proposito della poesia epica: anch'essa, infatti, come la tragedia, deve produrre un piacere proprio attraverso la corretta costruzione della vicenda, secondo le caratteristiche specifiche di questo tipo di espressione poetica (cfr VALGIMIGLI, *Poetica*, 210 n. 2). Si vedano anche le affermazioni conclusive sulla superiorità della tragedia e sulla sua maggiore efficacia nel produrre il suo piacere proprio (1462b12–15).

512 DES PLACES, *Langue*, 73–77

513 La spiegazione di ciò che procura tali sentimenti si trova di seguito nel testo a partire da 1153b15.

suo stesso fine. L'imitazione, nucleo fondamentale e anima della τέχνη ποιητική cui l'uomo naturalmente tende, se ben condotta produce piacere e poiché, come chiaro anche dagli studi di Platone e dall'*Etica Nicomachea*, ogni uomo ricerca per sé il piacere, tale proprietà dell'arte ne ha favorito contemporaneamente lo sviluppo.

4. Il piacere dell'arte: funzione paideutica di ἡδονή nella *Politica*

L'ottavo libro della *Politica* si apre su una questione già ampiamente dibattuta da Platone nelle *Leggi*: l'educazione dei giovani cittadini. Anche Aristotele si interroga sulla funzione della μουσική nell'ambito della παιδεία, poiché riconosce che essa eserciti sull'uomo una particolare influenza, che la rende allo stesso tempo potenzialmente utile e pericolosa nella formazione del carattere.

Non tutti però, spiega Aristotele (1337b27–sgg.), sono concordi sul fatto che le arti delle Muse possano essere materia di educazione:

τὴν δὲ μουσικὴν ἤδη
διαπορήσειεν ἂν τις. νῦν μὲν γὰρ ὡς ἡδονῆς χάριν
οἰπλεῖστοι μετέχουσιν αὐτῆς· οἱ δ' ἐξ ἀρχῆς ἔταξαν ἐν
παιδείᾳ διὰ τὸ τὴν φύσιν αὐτὴν ζητεῖν, ὅπερ πολλάκις
εἴρηται, μὴ μόνον ἀσχολεῖν ὀρθῶς ἀλλὰ καὶ σχολάζειν
δύνασθαι καλῶς.

È un dato di fatto, afferma Aristotele, che la maggior parte delle persone si avvicini alla μουσική a causa del piacere (ἡδονῆς χάριν). Il piacere, dunque, risulta essere la caratteristica primaria dell'arte e la motivazione per la quale l'uomo è attratto da essa⁵¹⁴. La motivazione per cui alcuni hanno ritenuto di includerla nel processo educativo è che la natura dell'uomo ricerca (ζητεῖν⁵¹⁵) non solo il modo di lavorare in correttamente, ma anche il modo di stare in ozio decentemente: la dottrina della μουσική, dunque, insegna a riposarsi in modo degno dalle fatiche del lavoro. Di conseguenza, si può affermare che il piacere dell'arte è apprezzato anche per il suo

⁵¹⁴ Si veda in proposito quanto già ricavato dalla lettura delle pagine della *Poetica* nel paragrafo precedente riguardo alla funzione fondamentale di ἡδονή in campo artistico.

⁵¹⁵ Cfr. Arist. *Poet.* 1453b10–14

essere connesso a momenti di svago e di rilassamento⁵¹⁶.

Il piacere che deriva dall'ozio, però, ha molteplici sfumature e ogni uomo tende a seguire quello che più si adatta alla sua disposizione d'animo (1338a7–9)⁵¹⁷:

ταύτην μέντοι τὴν ἡδονὴν οὐκέτι τὴν αὐτὴν τιθέασιν,
ἀλλὰ καθ' ἑαυτοὺς ἕκαστος καὶ τὴν ἕξιν τὴν αὐτῶν, ὅ
δ' ἄριστος τὴν ἀρίστην καὶ τὴν ἀπὸ τῶν καλλίστων.

Coloro che perseguono la virtù e sono considerati per questo gli uomini migliori (οἱ ἄριστοι) raggiungono il piacere migliore, ovvero il più virtuoso e nobile. Tale è il tipo di ἡδονή che ogni cittadino deve desiderare, ragione per cui è necessario educare anche alla μουσική, sebbene questa occupazione non appaia ai più né utile né necessaria. Poiché, infatti, ogni uomo lavora in vista del piacere che può trovare nei momenti di svago, l'educazione riguardo all'ozio è funzionale alla scelta delle occupazioni più nobili.

Come Platone nel II libro delle *Leggi*, anche Aristotele, in questo VIII libro della *Politica*, lega μουσική ad ἡδονή, considerando il piacere derivante dalle attività consacrate alle Muse il loro aspetto maggiormente caratterizzante e la ragione fondamentale per la quale è necessario includere la μουσική nel programma educativo dei giovani⁵¹⁸. L'uomo, infatti, per sua natura è portato a seguire il piacere e, poiché aspetto più evidente dell'arte è proprio la sua connessione con il piacere che la rende appetibile ai più, risulta assolutamente necessario indirizzare i giovani verso le manifestazioni artistiche più appropriate.

5. Il piacere e l'oratore: utilizzo di ἡδονή nella Retorica

Di particolare interesse sono infine alcuni passi della *Retorica* che forniscono ulteriori elementi per una definizione di ἡδονή.

⁵¹⁶ Cfr Arist. *Pol.* 1337b42–38a1: ἀνεσις γὰρ ἡ τοιαύτη κίνησις τῆς ψυχῆς, καὶ διὰ τὴν ἡδονὴν ἀνάπαυσις. Riguardo all'opportunità di introdurre il gioco (παιδιά) nella vita quotidiana, Aristotele spiega che questo processo deve avere luogo quasi come se fosse una medicina contro l'affaticamento (1337b40–sgg.) e che tale riposo si compie attraverso il piacere (διὰ τὴν ἡδονὴν ἀνάπαυσις).

⁵¹⁷ Cfr Plato, *Leg.* 658e6–659a4.

⁵¹⁸ Cfr AUBONNET, *Politique*, 75–76 per il parallelo con Platone.

Nel primo dei tre libri che compongono l'opera, Aristotele dedica un intero capitolo (1369b33–72a3) alla definizione del piacere. Esso costituisce una delle motivazioni per le quali l'uomo è solito compiere ingiustizia volontariamente, poiché ciò che è piacevole suscita la sua brama⁵¹⁹. Nell'ambito del genere giudiziario, dunque, è utile conoscere i meccanismi attraverso cui agisce il piacere (1369b33–70a2.):

Ὑποκείσθω δὴ ἡμῖν εἶναι τὴν ἡδονὴν κίνησιν τινα τῆς
 ψυχῆς καὶ κατάστασιν ἀθρόαν καὶ αἰσθητὴν εἰς τὴν
 ὑπάρχουσιν φύσιν, λύπην δὲ τοῦναντίον. εἰ δ' ἐστὶν
 ἡδονὴ τὸ τοιοῦτον, δῆλον ὅτι καὶ ἡδὺ ἐστὶ τὸ ποιητικὸν
 τῆς εἰρημένης διαθέσεως, τὸ δὲ φθαρτικὸν ἢ τῆς
 ἐναντίας καταστάσεως ποιητικὸν λυπηρόν.

Si ponga, dice Aristotele, che il piacere sia un certo movimento dell'anima⁵²⁰ ed una condizione completa (ἀθρόαν)⁵²¹ e sensibile (αἰσθητήν) che si spinge verso la natura esistente, mentre il dolore è la condizione contraria. Oltre al piacere in sé si può definire piacevole ciò che produce piacere e in generale, aggiunge Aristotele, risultano piacevoli: τό τε εἰς τὸ κατὰ φύσιν ἰέναι (1370a2–3), ovvero lo spingersi verso ciò che è secondo natura, τὰ ἔθη (1370a5), ovvero le abitudini (poiché si presentano simili allo stato secondo natura), e infine τὸ μὴ βίαιον (1370a8), ovvero ciò che non è violento poiché la violenza è contro natura. Il piacere, dunque, si genera solo alla condizione che l'atto correlato sia conforme alle leggi della natura e non si allontani troppo dalle abitudini del soggetto.

A partire da 1370a16 ha inizio un lungo elenco di ciò che risulta piacevole oltre alle

⁵¹⁹ Arist. *Rhet.* 1369b16–sgg.

⁵²⁰ Cfr Plato *Resp.* 584a–sgg. e *Phlb.* 43c–sgg. L'affermazione sembra non coincidere con le confutazioni condotte da Aristotele stesso nel VII (1152) e nel X (1172) libro dell'*Etica Nicomachea*, dove il filosofo aveva sostenuto che il piacere non potesse essere definito né movimento né generazione, ma che tale fosse la convinzione dell'uomo, sebbene per sua natura esso sia più vicino alla quiete (Cfr DUFOUR, *Rhétorique* I, 119 (i) «Aristote trait du plaisir à deux reprises dans *Eth. Nic.* VII, 12–15 et X, 1–5»). Si deve notare, però, come in questo passo della *Retorica* Aristotele non parli di movimento in sé ma in relazione all'anima e si noti anche come nell'enunciato successivo (cfr. anche la nota seguente) il piacere sia definito una condizione completa (κατάστασις ἀθρόα). Si deve dedurre, dunque, che il genere di movimento di cui si parla nella *Retorica* non abbia relazione con il concetto di movimento dell'*Etica*, ma che si tratti di un modo di descrivere l'effetto del sopraggiungere del piacere sull'anima. Il piacere non è di per sé movimento, ma provoca un movimento nell'anima.

⁵²¹ Cfr. Arist. *EN* X.1174a16–19: (ἡ ἡδονή) ὅλον γάρ τι ἐστίν.

tre condizioni già menzionate; tra le più significative si possono nominare il ricordo di eventi passati (piacevoli o spiacevoli ma che abbiano dato buoni risultati) e la speranza per eventi futuri, il desiderare in generale risulta per lo più piacevole, come il vendicarsi (mentre doloroso è subire un torto e provare ira senza potersi vendicare), il vincere (che rende dunque piacevole anche il gioco e la competizione), l'onore e la buona reputazione, l'essere ammirati e l'ammirare (poiché spinge verso l'apprendimento), l'essere adulati, il mutamento, il ricevere e dare benefici ed infine l'apprendere. Legato a quest'ultimo aspetto si trova il piacere dell'apprendimento attraverso la mimesi (1371b4–8):

ἐπεὶ δὲ τὸ
μανθάνειν τε ἡδὺ καὶ τὸ θαυμάζειν, καὶ τὰ τοιάδε
ἀνάγκη ἡδέα εἶναι, οἷον τό τε μιμούμενον, ὥσπερ
γραφικὴ καὶ ἀνδριαντοποιία καὶ ποιητικὴ, καὶ πᾶν ὃ ἂν
εὖ μεμιμημένον ᾖ, καὶ ἢ μὴ ἡδὺ αὐτὸ τὸ μεμιμημένον·

Il passo è parallelo a quello della *Poetica* dove, è stato visto, si ricordano le cause che hanno dato origine alla τέχνη ποιητική⁵²². Se, dunque, moltissime sono le condizioni umane che possono essere considerate piacevoli, quella della μίμησις assume in questo caso un particolare rilievo perché correlata al processo dell'apprendimento. È condizione naturale dell'arte mimetica, dunque, essere piacevole e tale piacevolezza deriva dal μανθάνειν che ha luogo in ragione della fedeltà dell'imitazione all'oggetto imitato.

Anche ciò che è simile al proprio carattere risulta necessariamente piacevole, come già avevano sostenuto più volte Platone e lo stesso Aristotele nella *Politica*⁵²³. Infine, appartengono al novero delle cose piacevoli lo svago, il gioco⁵²⁴ e ciò che è divertente.

All'inizio del secondo libro della *Retorica* Aristotele intraprende lo studio delle passioni umane (τὰ πάθη) poiché esse influenzano il giudizio degli uomini. Nella definizione iniziale di πάθος, lo Stagirita precisa che ad ogni passione seguono

⁵²² DUFOUR, *Rhétorique* I, 124 (i) «Cf. Art poétique I, 4, 1448b8–19» (segue traduzione del passo).

⁵²³ Cfr Plato, *Leg.* 658e6–659a4 e Arist. *Pol.* 1338a7–9.

⁵²⁴ Cfr Arist. *Pol.* 1337b27–sgg.

dolore e piacere (1378a19–22)⁵²⁵:

ἔστι δὲ τὰ πάθη δι' ὅσα
μεταβάλλοντες διαφέρουσι πρὸς τὰς κρίσεις οἷς ἔπεται
λύπη καὶ ἡδονή, οἷον ὀργή ἔλεος φόβος καὶ ὅσα ἄλλα
τοιαῦτα, καὶ τὰ τούτοις ἐναντία.

La vicinanza con la teoria del piacere tragico è piuttosto evidente: anche nella *Poetica*, infatti, il piacere del pubblico è garantito dai sentimenti di pietà e paura (ἔλεος καὶ φόβος) che una buona tragedia deve suscitare. Ulteriore caratteristica del piacere, dunque, è quella di essere subordinato ad un'affezione, ad una particolare passione o sentimento che colpisce l'uomo in determinate situazioni. I capitoli successivi, che occupano tutta la prima parte del II libro della *Retorica*, sono dedicati ciascuno ad una particolare passione e alle motivazioni per cui ad essa seguono dolore o piacere⁵²⁶.

Si noti come nei capitoli dedicati alla paura (1382a30–83b10) e alla pietà (1385b10–86b7) Aristotele indichi il dolore (λύπη) come conseguenza immediata dei due πάθη; l'apparente contraddittorietà con quanto si può leggere nella *Poetica* è facilmente risolvibile: il piacere che deriva dalla pietà e dalla paura suscitati da un dramma è da considerarsi in relazione al compiacimento per il realismo della rappresentazione e l'aderenza della μίμησις alla realtà. L'ἡδονή del pubblico, infatti, come indicava anche Platone nel noto passo del *Filebo*⁵²⁷, è senz'altro mista al dolore che segue necessariamente a pietà e paura.

Infine, nel III ed ultimo libro della *Retorica* Aristotele ribadisce l'inclinazione naturale dell'uomo verso il piacere, ragione per cui è necessario che fin dal proemio di un discorso l'oratore spinga l'argomentazione verso τοῖς μεγάλοις, τοῖς ἰδίοις, τοῖς θαυμαστοῖς, τοῖς ἡδέσιν (1415b1–2).

⁵²⁵ Per la definizione di πάθος si vedano l'introduzione e il commento di DUFOUR, *Rhetoric* I, 133–sgg./ *Rhetoric* II, 6–7, dove si precisa che i piaceri e i dolori che seguono le diverse passioni non sono universali ma diversi per tipologia in base alla diversità dei πάθη («bodily in the one case, mental and moral in the other»). Si veda anche l'approfondimento di GRIMALDI, *Rhetoric* II, 12–15.

⁵²⁶ Arist. *Rhet.* 1378a30–sgg.

⁵²⁷ Plato *Phlb.* 48a–sgg.

6. *Aristotele e la questione del piacere: un tentativo di sintesi.*

In base alla lettura dei passi più significativi sul concetto di ἡδονή all'interno del *Corpus Aristotelicum* si possono tentare di sintetizzare i numerosi interventi sul piacere in un discorso unitario.

Fulcro dell'aspetto più prettamente filosofico della questione è l'affermazione secondo la quale il vero piacere non può essere il sommo bene, ma costituisce innegabilmente un bene (*Etica Nicomachea*). Esso ha la caratteristica di potersi associare sia ad azioni virtuose (nel quale caso costituisce un bene) sia ad azioni malvagie; in entrambi i casi è in possesso di uno smisurato potere, che può prevaricare la volontà umana piegandola alle proprie lusinghe (*Retorica, Etica Nicomachea*).

Ogni attività possiede piaceri propri che incentivano l'uomo ad avvicinarsi ad esse. I piaceri propri sono piaceri puri e veri, mentre tutti i piaceri che intervengono al di fuori dell'attività stessa (i piaceri estranei) risultano di impaccio allo svolgimento dell'azione anziché favorirne il compimento (*Etica Nicomachea*).

Esistono anche falsi piaceri, che si presentano per il ristabilirsi della normalità dopo una condizione di mancanza o di dolore. In queste occasioni non si può parlare di vero piacere, poiché esso nasce solo in conseguenza di un precedente stato di dolore. Il vero piacere, invece, si presenta spontaneamente, ad esso non corrisponde nessun tipo di dolore e non corre il rischio dell'eccesso: tali sono, infatti, i cosiddetti piaceri in assoluto o secondo natura. I piaceri puri si possono definire completi e si esprimono al massimo della loro potenza all'inizio dell'attività, mentre diminuiscono in intensità con il sopraggiungere dell'abitudine (*Etica Nicomachea*).

Tutti gli uomini ricercano il piacere; esso possiede un grande potere che può prendere il sopravvento sulla volontà umana rivelandosi pericoloso per l'integrità morale dell'uomo. Dal momento che esso può spingere a compiere atti di ingiustizia, è necessario che gli educatori si pongano come obiettivo primario quello di indirizzare i giovani a riconoscere e perseguire i piaceri puri e virtuosi (*Retorica, Etica Nicomachea*).

Anche nel caso dell'arte il ruolo degli educatori si rivela fondamentale. Caratteristica primaria della μουσική, infatti, è quella di essere piacevole. Il piacere

è una delle ragioni che hanno permesso lo svilupparsi e l'accrescersi delle attività delle Muse e come ogni tipo di attività umana, anche in questo caso ogni tipo di espressione artistica possiede un proprio piacere peculiare. Compito dell'educazione è quello di indirizzare i giovani verso le espressioni più virtuose della μουσική, poiché tale è il piacere connaturato ad essa che risulta difficile senza una guida riuscire a sottrarvisi (*Poetica, Politica*).

VI

Conclusioni

Il concetto di piacere, nel mondo antico così come nell'età contemporanea, si pone al centro del pensiero umano investendo molteplici aspetti della realtà. A partire dal livello più basso di piacere, che investe la sfera della quotidianità ed è legato agli impulsi dettati dal corpo, per giungere a quello più alto dell'apprendimento e della riflessione filosofica, il concetto di ἡδονή si propone come impulso promotore della maggior parte delle azioni umane. A partire, infatti, dalla lettura dei passi di Aristofane e dei tragici fino ad arrivare ad Aristotele, è opinione comune che la maggioranza degli uomini ricerchi proprio il piacere come fine ultimo delle proprie azioni e che il piacere stesso possieda uno potere tale da poter governare l'uomo e trascinarlo anche verso azioni contro natura.

Se da un punto di vista filosofico Platone ed Aristotele si interrogano sulla natura di ἡδονή e sul suo rapporto con la virtù, un aspetto che rimane costante a partire dal V secolo per arrivare alla fine del IV è quello della funzione del piacere nell'arte. Ciò che Aristotele rende esplicito nella *Poetica*, ovvero che stimolo fondamentale per lo sviluppo dell'arte e della poesia in particolare sia stato proprio il fatto che sua caratteristica fondamentale sia quella di infondere piacere nel pubblico, si trova già espresso in numerose affermazioni di Platone, che proprio per questo motivo ritiene di dover bandire un certo tipo di arte dalla πόλις, e ancora prima in Gorgia ed Aristofane. Mentre il sofista di Leontini riconosce ἡδονή come l'arma più potente a disposizione del λόγος, il tiranno in grado di asservire l'uomo a proprio piacimento, Aristofane nelle sue commedie lascia percepire di essere consapevole che fine ultimo del suo lavoro debba essere proprio quello di infondere piacere nel pubblico. Sebbene in alcune occasioni si trovi a biasimare gli oratori che manovrano i cittadini utilizzando un lessico accattivante e piacevole, egli stesso in numerose passaggi lascia ammettere ai propri personaggi che non esiste niente di più piacevole del bel canto e che tale piacere è tanto potente da manipolare le stesse azioni umane.

Già a partire dal V secolo, dunque, si può registrare una chiara consapevolezza del fatto che fine ultimo dell'arte debba essere quello di infondere piacere nel pubblico

e che a tale scopo è opportuno orientare l'uso della tecnica poetica e retorica. Tale punto di vista è rielaborato e approfondito a livello filosofico nel corso del IV secolo, quando sia Platone sia Aristotele si pongono il problema della presenza dell'arte nella vita della πόλις. Da un lato Platone riconosce che la pericolosità dell'espressione artistica risiede proprio nel fatto che il piacere ad essa connaturato possa condizionare l'anima dell'uomo, dall'altra Aristotele conferisce a tale ἡδονή il ruolo di stimolo allo sviluppo dell'arte stessa. Entrambi i filosofi, infine, anche se affrontano la questione partendo da problematiche diverse, giungono alla conclusione che una educazione al piacere sia necessaria, poiché esso è caratteristica fondamentale della vita felice e virtuosa.

CONCLUSIONI

Ciò che accomuna Aristofane alla letteratura precedente o coeva nell'ambito della riflessione sull'arte può essere riassunto in una frase di Pfeiffer, che fotografa perfettamente lo stato della critica letteraria alla fine del V secolo (almeno in base alle testimonianze di cui disponiamo): «poetry itself paved the way to its understanding»⁵²⁸. Come anticipato nell'introduzione, la ragione che ha posto Aristofane a uno dei due poli della ricerca risiede nella diversa natura delle indicazioni tecniche che si ricavano dalle sue commedie. Passi come il prologo delle *Rane*, che si presenta agli occhi del critico quasi come un trattatello sul comico, l'agone tra Eschilo ed Euripide nella parte finale della stessa commedia, dove i due tragediografi mettono in campo tutte le abilità tecniche a loro disposizione, o come la scena della visita di Agatone ad Euripide negli *Acarnesi*, in cui il drammaturgo intende istruire il giovane protagonista sulla tecnica della messa in scena teatrale, dimostrano un'attenzione nuova nei confronti della τέχνη ποιητική. Le indicazioni disseminate nelle commedie di Aristofane non costituiscono più una presa di coscienza e insieme una riflessione del poeta sulla propria arte, ma devono essere interpretate come l'eco di una nuova disciplina che proprio alla fine del V secolo muoveva i primi passi.

La ricerca ha cercato di analizzare l'evoluzione in senso tecnico di alcuni termini della lingua greca nel corso di poco meno di un secolo. In particolare, a partire dai testi delle commedie di Aristofane si sono cercati paralleli nella tragedia e, dove significativo, in altri autori del V e del IV secolo a.C. fino ad arrivare ad Aristotele.

528 PFEIFFER, *History*, 3 (= *Filologia*, 44). Pfeiffer si riferisce in questo caso alla poesia greca arcaica.

1. *I tragici*

Il riscontro sull'utilizzo dei termini selezionati per la ricerca all'interno delle tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide ha prodotto un risultato interessante. Sebbene l'aspetto tecnico dei singoli vocaboli non emerga dai passi isolati, lo studio delle occorrenze più significative dà modo di completare il quadro della loro evoluzione semantica in altri contesti. Nel caso di ἀμαρτία, per esempio, si può osservare come il concetto espresso dal termine muti e si alterni tra quello di colpa e quello di errore, fornendo un primo indizio dei mutamenti semantici che si svilupperanno nel corso del IV secolo. Il verbo ἀμαρτάνω si presenta sia nella sua costruzione più antica già presente in Omero, ovvero in associazione al genitivo con il significato di "mancare il bersaglio" (e.g. *Agamennone* 213, 535, 1194, 1664; *Filottete* 231; *Aiace* 155; *Medea* 498, 876; *Oreste* 1207, 1630), sia nell'accezione più recente di "trasgredire la legge" (e.g. *Antigone* 743), sia, infine, nella veste più recente che avrà pieno sviluppo in Aristotele e che solleva il problema della responsabilità (e.g. *Prometeo* 259–66), indicando un'azione compiuta in buona fede e in una condizione caratterizzata dalla mancanza di informazioni specifiche riguardo a particolari che avrebbero potuto far evitare l'errore.

L'analisi dell'uso di un termine come γελοῖον, invece, mostra un aspetto fondamentale del carattere e della personalità dell'eroe tragico. Il ridicolo, infatti, viene identificato come svilimento della dignità umana ed utilizzato per attaccare i nemici con la mira di sminuirne l'immagine. In una tragedia come lo *Ione*, però, si è potuto osservare come la nozione di ridicolo si sposi a quella di comico, in senso strettamente tecnico: in un passo come quello in cui si riporta lo strano atteggiamento del vecchio servitore che tenta di avvelenare Ione durante un banchetto, l'atteggiamento del personaggio, suscitando l'ilarità nei commensali per le sue azioni, diventa paradigma di ciò che deve essere fatto per risultare comici.

Anche in relazione ad ἡδονή, infine, si è riscontrato un duplice utilizzo del termine: se da un lato, infatti, l'impiego maggiore è quello legato all'integrità morale dei personaggi, che viene misurata in relazione alla loro capacità di resistere ai piaceri (soprattutto quelli corporali), dall'altro in un passo del *Tieste* di Sofocle (fr.259), purtroppo solo frammentario, si riscontra l'uso del τόπος sofistico secondo il quale il λόγος dà piacere e tale piacere solleva dagli affanni della vita.

In generale si può notare come i testi dei tragici abbiano contribuito a costruire un quadro completo delle molteplici accezioni dei termini analizzati, in alcuni casi presentando anche riferimenti interessanti ad un uso degli stessi in senso critico. Come nel caso di Aristofane, dunque, tale indicazione risulta interessante perché dimostra una coscienza poetica già formata e un'attenzione del poeta non più in relazione alla sua sola arte, ma in generale ad una τέχνη con regole e canoni prestabiliti.

2. Platone

Le riserve di Platone nei confronti dei manuali e in generale della parola scritta sono espresse chiaramente e ripetutamente in molti dei dialoghi del filosofo. Per questo motivo proprio i dialoghi sono gli unici scritti di Platone a disposizione per conoscere la posizione del filosofo in relazione all'esperienza poetica. Come afferma Pfeiffer «la rigorosa esigenza platonica di un pieno dominio dell'argomento, di definizioni chiare e di prove sane, rese possibile per la prima volta porre un fondamento veramente scientifico in ogni campo dell'attività intellettuale; ciò determinò tutto il futuro della filologia come pure della scienza»⁵²⁹.

In ognuna delle schede dedicate ai diversi termini presi in esame il ruolo di Platone è apparso di primaria importanza come tramite tra la critica letteraria del V secolo, limitata alle poche indicazioni reperibili all'interno della stessa produzione poetica e teatrale, e la produzione scientifica di Aristotele.

In relazione all'analisi di αἰσχρόν, per esempio, alcuni passi di *Filebo*, *Repubblica* e *Leggi* mostrano sia un legame con quanto si può estrapolare dalle commedie di Aristofane (con l'associazione αἰσχρόν/κακόν/γελοῖον⁵³⁰) sia con la definizione del comico data da Aristotele nella *Poetica*⁵³¹. Αἰσχρόν, infatti, pur conservando la sua accezione etico-morale di turpe, contrario alle leggi divine e umane, compare sempre laddove si faccia riferimento a qualcosa di comico. È possibile anche notare un'evoluzione tra le affermazioni del *Filebo*, dove il turpe e il comico vengono messi in contrapposizione, e le definizioni di *Repubblica* e *Leggi*, che presentano maggiori tratti in comune con la

529 PFEIFFER, *Filologia*, 118.

530 Plato, *Phlb.* 49c2–5; *Resp.* 452d3–e2 e *Leg.* 816d5–9.

531 Arist. *Poet.* 1449a32–36.

Poetica di Aristotele per l'esplicita associazione tra turpe (o brutto) e comicità.

Il contributo di un dialogo come il *Filebo* è stato fondamentale anche nell'ambito dell'analisi di γελοῖον. È stato visto, infatti, che in relazione allo studio dell'unione di piacere e dolore Socrate dapprima afferma che nella commedia come nella tragedia si assiste ad una μείξις λύπης καὶ ἡδονῆς (48a8–10) e alla fine del paragrafo in questione conclude dicendo: ἐκ δὴ τούτων ἰδὲ τὸ γελοῖον ἦντινα φύσιν ἔχει. Si è potuto dedurre, dunque, che all'epoca del *Filebo* il termine γελοῖον aveva già acquisito una valenza tecnica, a conferma di quanto ipotizzato in base all'uso dello stesso nelle commedie di Aristofane, e che, più precisamente, esso indicava un genere letterario specifico, quello comico, che aveva nella commedia la sua massima espressione. Tale accezione è confermata sia nella *Repubblica* (X, 606c2–9), dove dopo aver elencato tutte le affezioni tipicamente provocate nel pubblico durante le rappresentazioni tragiche Socrate conclude dicendo che la stessa cosa vale anche περὶ τοῦ γελοίου, sia nelle *Leggi* (XI, 935d3–6), dove l'aggettivo sostantivato compare di nuovo in stretto rapporto con le rappresentazioni teatrali comiche.

Per quanto riguarda il lessico tecnico della tragedia, il contributo di alcuni scritti di Platone è risultato interessante per seguire lo sviluppo semantico dei due termini scelti, ἁμαρτία e σπουδαῖον. Nel caso di ἁμαρτία i dialoghi hanno mostrato un uso molteplice di sostantivi e forme verbali derivati dalla radice ἁμαρτ-; si è riscontrata, per esempio, un'applicazione peculiare in relazione ai ragionamenti guidati da Socrate (o da altri interlocutori in vece sua) all'interno dei dialoghi: con ἁμαρτάνω/ἁμαρτία si indica un ragionamento fallace ovvero un errore occorso nello sviluppo di una teoria che rende le relative conclusioni false e passibili di confutazione. Simile a questo è anche un utilizzo dei termini in relazione ad un errore di giudizio o di valutazione: Platone utilizza i diversi lemmi della famiglia di ἁμαρτία per indicare una credenza fallace, anche in questo caso, dunque, una sorta di errore di ragionamento che ha condotto ad una falsa opinione⁵³².

In altri passi (i più significativi in relazione all'attività dei poeti sono senz'altro i due delle *Leggi*: II, 669b8–sgg. e VII, 801c2–4) il verbo e il sostantivo indicano un errore relativo all'applicazione delle regole di una particolare τέχνη: chi non segue con rigore i criteri di una determinata arte compie un ἁμάχημα. La radice ἁμαρτ- indica, dunque, una trasgressione rispetto a delle regole prestabilite sia in relazione ad un'arte,

⁵³² Si veda per esempio *Resp.* II, 334c6 sgg.

sia in ambito giuridico. Nei dialoghi di Platone, infatti, si è potuto constatare come ἀδικία ed ἀμαρτία siano utilizzati come sinonimi: non sembra esserci alcuna differenza di significato tra i due termini, che sono usati indifferentemente con il significato di ingiustizia, ovvero trasgressione della legge.

Riguardo a σπουδαῖον, invece, è stato visto come il termine sia diviso tra l'antico significato legato all'ambito della σπουδή, che indica cioè tutto ciò che richiede impegno e serietà, e la più recente sfumatura etica che avvicina l'aggettivo alla sfera dell'ἀρετή, come anche in Senofonte⁵³³.

La questione del piacere, infine, si conferma una delle più dibattute nell'ambito dell'Accademia. Non è facile isolare la sfera artistica, poiché spesso la discussione su ἡδονή spazia da una campo all'altro dell'esperienza umana anche all'interno di uno stesso dialogo; non esiste, inoltre, uno scritto che sia totalmente dedicato allo studio del piacere artistico, ma si possono isolare e confrontare i molti riferimenti nei numerosi dialoghi che per vari aspetti si occupano di ἡδονή. Nozione comune a tutte le sezioni che affrontano il problema del piacere artistico è il dato di fatto secondo il quale il piacere è il fine dell'arte⁵³⁴. Nel pensiero del filosofo ateniese si può evidenziare un'evoluzione da una posizione totalmente negativa nei confronti del piacere derivante dall'esperienza artistica⁵³⁵, ad un ripensamento legato alla possibilità di uno sfruttamento di tale piacere finalizzato all'educazione dei giovani. Nel II libro delle *Leggi*, infatti, il piacere dato dalla poesia viene percepito come un'occasione per arrivare alle menti dei giovani ed educarli a provare piacere per ciò che lo merita. Esiste, infatti, una particolare sfera della μουσική che non solo può essere accolta all'interno della πόλις, ma che può anche essere d'aiuto per penetrare nelle giovani menti. Poiché, infatti, è innegabile che chi assista a manifestazioni artistiche provi piacere, l'educatore potrà sfruttare tale piacere da un lato per stimolare l'attenzione degli allievi, dall'altro per educarli nella corretta valutazione dei piaceri stessi.

In conclusione si può affermare che sebbene Platone non abbia lasciato niente di simile ad un manuale di poetica attraverso lo studio dei termini presi in analisi è possibile verificare una costante attenzione da parte del filosofo nei confronti dell'arte e del

533 Xen. *HG*, II.3, 19 e *Cyr.* II.2, 22–24.

534 *Resp.* 607c4–5.

535 Si vedano per esempio *Grg.* 502a7–c1; *Phdr.* 259b6–c2; *Phlb.* 48a5–9.

teatro in particolare. Inoltre la precisione con la quale Platone si riferisce a determinate questioni di poetica e la vicinanza di alcune nozioni con i riferimenti presenti in Aristofane ed altri autori considerati nella ricerca conferma l'ipotesi della presenza se non di manuali, quanto meno di un dibattito vivo sulle tecniche letterarie. Saggi recenti come quello del Giuliano⁵³⁶ confermano, infine, che estrapolando i numerosi riferimenti presenti nei dialoghi di Platone e tenendo conto dell'evoluzione del suo pensiero è possibile costruire una sorta di τέχνη ποιητική platonica.

3. Aristotele

Con l'affermarsi del pensiero e della scuola di Aristotele si consolida anche un diverso modo di analizzare e descrivere i diversi campi del sapere. Se da un lato anch'egli, come il suo maestro Platone, cerca di «trovare un nuovo approccio metodico alla conoscenza teoretica»⁵³⁷ per usare le parole di Pfeiffer, dall'altro il filosofo di Stagira si occupa di uno spettro più ampio di materie approfondendo anche aspetti relativi all'ambito letterario, che Platone non aveva ritenuto degni di interesse almeno nei dialoghi. La raccolta di scritti relativi ad Omero che doveva avere il titolo di Ἀπορήματα Ὀμηρικά οὐ τὰ Ὀμήρου προβλήματα⁵³⁸ testimonia la particolare predilezione per l'interpretazione critica e filologia della letteratura precedente, che vede la massima espressione teoretica e sistematica nella *Poetica*.

L'interesse di Aristotele e dei suoi allievi ed eredi è rivolto a tutto lo scibile; l'approccio della scuola aristotelica è di tipo manualistico, con la produzione di testi a carattere didascalico che rappresentano altrettante τέχναι su attività umane anche molto lontane tra loro. Nel corso della ricerca oltre alla *Poetica* sono stati utilizzati altri testi tra i quali si distinguono *Etica Nicomachea*, *Politica* e *Retorica* per la ricchezza di informazioni relative agli argomenti affrontati e per il loro rapporto di dipendenza e contemporaneo distacco dal pensiero di Platone e dell'Accademia, che li rende un interessante termine di paragone con la filosofia della generazione precedente. Per l'argomento trattato la *Poetica* rimane comunque il riferimento principale della ricerca. Il testo ha presentato

536 GIULIANO, *Platone*.

537 PFEIFFER, *Filologia*, 132.

538 PFEIFFER, *Filologia*, 133 e note 57-58.

non pochi argomenti di disputa tra gli studiosi di ogni epoca, in primo luogo per la presunta incompletezza, suggerita dai numerosi indizi che lasciano intendere l'originale presenza di un secondo libro dedicato alla commedia, secondariamente per la difficile datazione dello scritto che apre a prospettive ed interpretazioni diverse a seconda della collocazione temporale che gli viene attribuita.

Una delle teorie più note è quella di una stesura multipla del trattato di Aristotele: secondo critici come Solmsen, De Montmollin ed Else Aristotele si sarebbe dedicato più di una volta alla questione dell'arte poetica e il testo conservato rappresenterebbe una completa fusione delle diverse redazioni⁵³⁹. La maggioranza dei commentatori, in ogni caso, predilige l'ipotesi di una stesura tarda, ascrivibile al secondo soggiorno ateniese dello Stagirita successivo al 335⁵⁴⁰.

Il problema della datazione della *Poetica* viene affrontato in modo sistematico in un saggio di Halliwell, che fornisce tutti i dati utili alla formulazione di un'ipotesi in merito⁵⁴¹. Il punto di partenza dell'analisi è la verosimiglianza di una stesura a più riprese della *Poetica*, cui Aristotele si sarebbe dedicato in periodi anche molto lontani tra loro. In particolare lo studioso sostiene che la *Poetica* sia stata concepita da Aristotele negli anni dell'Accademia, prima della morte di Platone (347), ma che sia stata oggetto di una seconda redazione durante gli anni del Liceo e che la fusione delle due versioni abbia dato luogo alla terza e definitiva rielaborazione, che coincide con il testo tràdito.

Un elemento significativo per cercare di stabilire una datazione unitaria dello scritto è il suo rapporto con il testo frammentario Περί ποιητῶν. La vicinanza tra i due scritti risulta evidente, oltre che dal titolo che ne indica l'argomento principale, dai numerosi rimandi al Περί ποιητῶν presenti nella *Poetica* e dalla concordanza di contenuti che si evince dai pur pochi frammenti del testo *Sui Poeti*. L'opera di maggiore approfondimento sul rapporto tra i due testi è, secondo quanto afferma Laurenti nella

539 SOLMSEN, *Origins*; DE MONTMOLLIN, *Poétique*; ELSE, *Poetics*.

540 Tra i più importanti ricordiamo BYWATER, *Poetica*; ROSTAGNI, *Poetica*; LUCAS, *Poetics* e più di recente PADUANO, *Poetica*.

541 HALLIWELL, *Poetics*, 324-330.

sue edizione dei frammenti dei *Dialoghi* di Aristotele⁵⁴², quella del Rostagni⁵⁴³, il quale riconosce la vicinanza di *Poetica* e Περί ποιητῶν e li attribuisce entrambi ad un periodo tardo. In particolare Rostagni segue le indicazioni della *Vita Marciana*, che attribuiscono il lavoro *Sui Poeti* all'epoca del rapporto con Alessandro, in concomitanza con un generale interesse per l'arte poetica dovuto all'edizione dell'*Iliade* commissionata dal Macedone (tra il 342 ed il 334).

Partendo invece dal presupposto che il Περί ποιητῶν dovesse essere un'opera dei primi anni della riflessione filosofica di Aristotele, Laurenti colloca negli anni dell'Accademia anche il primo nucleo della *Poetica*, secondo lui ampliato in seguito dallo Stagirita per rispondere alle esigenze del Liceo. Dello stesso avviso era il Dürer, che indicava gli anni tra il 360 ed il 355 come quelli più probabili per la stesura della *Poetica*, ampliata probabilmente in un secondo tempo. Laurenti aggiunge, poi, un altro interessante elemento all'indagine, soffermandosi sul tema della μίμησις in Platone e sull'ampia risonanza che le conclusioni del filosofo dovettero avere nell'ambiente culturale dell'epoca. L'importanza che μίμησις ed εἰκός hanno all'interno della *Poetica* rivelerebbero un'attenzione alle teorie di Platone dettata da un coinvolgimento diretto di Aristotele nel lavoro del maestro. Tutto questo ci porta necessariamente agli anni anteriori alla morte di Platone.

Un ulteriore dato riscontrato da Halliwell è un riferimento all'interno della *Poetica* stessa riguardo a tre tragediografi attivi intorno alla metà del IV secolo⁵⁴⁴. Aristotele nella *Poetica* si avvale esclusivamente di tragediografi ateniesi per i suoi esempi, alludendo molto spesso ai grandi del V secolo, ma nominando in altri casi anche autori contemporanei le cui opere sono a noi pressoché sconosciute. I personaggi cui Halliwell fa riferimento sono Astidamante (Poet. 1453 b 34), Càrcino (Poet. 1454 b 23; 1455 a 26) e Teodette (Poet. 1455 a 9; 1455 b 30). Secondo le informazioni riportate dallo studioso, i tre poeti sarebbero stati tutti attivi verso la metà del IV secolo, pur avendo iniziato e concluso la loro attività in periodi diversi. Se le informazioni di Halliwell sono giuste, viene da pensare che Aristotele, oltre ai tragediografi del V secolo, abbia preso come esempio delle sue teorie altri drammaturghi attivi nell'epoca in cui stava

542 LAURENTI, *Dialoghi*, 240-247.

543 ROSTAGNI, *Poetica*.

544 HALLIWELL, *Poetics*, 328-329.

scrivendo con lo scopo di fornire termini di paragone attuali e noti ai più.

C'è un terzo indizio, questa volta non contemplato da Halliwell, che lega la composizione della *Poetica* agli anni dell'Accademia. Nel libro X della *Repubblica* di Platone, dopo aver a lungo criticato l'esperienza poetica e l'imitazione in sé come azione imperfetta e priva di basi epistemologiche solide, Socrate apre alla possibilità di una difesa per l'esperienza poetica, pur sempre dolce, pur sempre utile nelle strutture della città, per la vita stessa della città (607c8–e2):

ΣΩ. (...) ἡ γάρ, ὦ φίλε, οὐ κηλὴ ὑπ' αὐτῆς καὶ σύ, καὶ μάλιστα ὅταν δι' Ὀμήρου θεωρῇς αὐτήν;

ΓΛ. Πολύ γε.

ΣΩ. Οὐκοῦν δικαία ἐστὶν οὕτω κατιέναι, ἀπολογησαμένη ἐν μέλει ἢ τινι ἄλλῳ μέτρῳ;

ΓΛ. Πάνυ μὲν οὖν.

ΣΩ. Δοῖμεν δέ γε πού ἂν καὶ τοῖς προστάταις αὐτῆς, ὅσοι μὴ ποιητικοί, φιλοποιηταὶ δέ, ἄνευ μέτρου λόγον ὑπὲρ αὐτῆς εἰπεῖν, ὥς οὐ μόνον ἡδεῖα ἀλλὰ καὶ ὠφελίμη πρὸς τὰς πολιτείας καὶ τὸν βίον τὸν ἀνθρώπινόν ἐστιν· καὶ εὐμενῶς ἀκουσόμεθα. κερδανούμεν γάρ πού ἂν μὴ μόνον ἡδεῖα φανῇ ἀλλὰ καὶ ὠφελίμη.

Il riferimento alla possibile stesura di un'opera di difesa della produzione poetica sembra piuttosto evidente e risulta ancora più convincente se pensiamo ad una datazione della *Poetica* non molto lontana da quella della *Repubblica*. Quale altra opera dell'epoca può apparire un più appassionato appello all'utilità della produzione poetica nel raggiungimento della conoscenza e nell'educazione dei cittadini se non la *Poetica* stessa?

In base a questi ultimi elementi si ritiene probabile una composizione della *Poetica* nella prima metà del IV secolo, durante il primo periodo di Aristotele ad Atene. Considerando che tale arco di tempo si conclude con la morte di Platone nel 347, la stesura dell'opera può essere collocata, dunque, negli anni centrali della sua presenza nell'Accademia, tra il 360 ed il 350.

La *Poetica* ha fornito numerosi spunti di riflessione e nella maggioranza delle occasioni ha evidenziato un rapporto evidente tra i termini estrapolati dalle commedie di Aristofane e successivamente analizzati nel loro sviluppo tra V e IV secolo. Anche

rispetto ad un ambito come quello della commedia e del comico, che nella versione della *Poetica* giunta a noi non ha se non uno spazio piuttosto marginale, sono notevoli le somiglianze soprattutto per quanto riguarda il termine γελοῖον. Come nei testi del commediografo ateniese, soprattutto nelle *Rane*, anche nella *Poetica* con γελοῖον viene indicato uno specifico genere letterario con determinate caratteristiche. Tale uso conferma una specificità tecnica del termine già acquisita negli ultimi anni del V secolo e confermata dai riferimenti reperibili in Aristofane e successivamente in Platone. Sebbene lo faccia all'interno di un discorso sulla tragedia, Aristotele è il primo a dare una definizione scientifica del comico all'interno di un manuale sulle tecniche poetiche, o per meglio dire la *Poetica* di Aristotele è il primo manuale che si sia conservato fino all'età contemporanea nel quale si trovi una definizione tecnica del γελοῖον. Quanto rilevato dall'analisi dell'evoluzione del termine tra la fine del V secolo e la composizione della *Poetica* indica, infatti, che sebbene non ve ne sia alcuna prova scritta il dibattito sui diversi generi letterari e la compilazione della relativa manualistica dovevano essere già sviluppati almeno nell'Atene dell'epoca.

Del tutto diversi sono stati, invece, i risultati dell'analisi degli usi di αἰσχρόν. La ricerca ha evidenziato come in Aristofane l'utilizzo più interessante dell'aggettivo fosse quello in relazione al giudizio estetico sulle manifestazioni artistiche⁵⁴⁵, mentre all'interno della *Poetica* l'αἰσχρόν rappresenta un ambito morale di cui fa parte il γελοῖον e da cui i comici devono attingere per le vicende che vogliono narrare o mettere in scena. Caratteristica fondamentale delle rappresentazioni comiche, infatti, deve essere un'imperfezione morale del protagonista, che non corrisponda però ad una vera e propria malvagità o depravazione, bensì ad un aspetto per così dire grottesco del carattere.

Il lessico della tragedia ha evidenziato connessioni interessanti tra i due estremi della ricerca, Aristofane ed Aristotele. L'analisi di ἁμαρτία, per esempio, ha mostrato una somiglianza nell'utilizzo del termine in relazione ad una colpa commessa in uno stato di ignoranza. Sebbene in Aristofane tale condizione venga sempre specificata apertamente, mentre in Aristotele il termine risulti già fortemente connotato in questo senso, si può constatare come il verbo ἁμαρτάνω o i vari sostantivi derivati siano spesso utilizzati dal commediografo in contesti in cui in un secondo tempo si constaterà che l'errore è stato commesso in associazione ad uno stato di

545 Aristoph. *Ra.* 1475.

inconsapevolezza di determinate informazioni⁵⁴⁶. Questa particolare sfumatura di significato risulta particolarmente importante perché è proprio su questo punto che si basa l'intero impianto dello studio sullo sviluppo della trama della tragedia all'interno della *Poetica*. La testimonianza di Aristofane, sommata a quella dei testi dei tragediografi precedentemente analizzati⁵⁴⁷, dimostra che, almeno in ambito teatrale, nella seconda metà del V secolo era già in vigore una consuetudine a livello di trama, che imponeva determinate condizioni riguardo all'intreccio basato sulla colpa del protagonista.

L'analisi di σπουδαῖον ha messo in evidenza, invece, un'evoluzione notevole di significato tra il V e il IV secolo. Mentre in Aristofane l'aggettivo è ancora fortemente legato al sostantivo σπουδή, indicando l'impegno meritato da una particolare attività o il suo grado di importanza, in Aristotele il termine appare più fortemente connotato da un punto di vista etico-morale. Lo sviluppo semantico dell'attributo, infatti, mostra come il significato abbia virato verso l'associazione con ἀρετή, cominciando ad indicare tutto ciò che ha relazione con la virtù morale. Questo è il senso con cui Aristotele nella *Poetica* indica il carattere dei protagonisti della tragedia, che devono essere σπουδαῖοι, ponendoli in contrasto con quelli della commedia, indicati come φαῦλοι. In ogni caso si deve ricordare la nota affermazione del coro nelle *Rane* di Aristofane, che dichiara di poter cantare πολλὰ μὲν γέλοιά (...) πολλὰ δὲ σπουδαῖα⁵⁴⁸, in base alla quale si deve constatare come già il commediografo ponesse la connotazione di σπουδαῖον in contrasto diretto con quella di γελοῖον, suggerendo, dunque, che già all'epoca delle *Rane* i due aggettivi indicassero rispettivamente il genere tragico e il genere comico.

Per quanto riguarda, infine, la questione del piacere la continuità tra Aristofane e ed Aristotele è quanto mai evidente. Oltre, infatti, ai numerosi passi in cui si allude ai piaceri sessuali o a quelli del cibo, molti sono anche i versi in cui Aristofane fa riferimento al piacere della parola. Il commediografo insiste spesso sulla conoscenza da parte dei politici ateniesi di artifici retorici per conquistare il pubblico⁵⁴⁹; l'arte

⁵⁴⁶ Aristoph. V. 743–46; Nu. 1418–1419.

⁵⁴⁷ Aesch. Pr. 259–66 e 1036–9; Soph. Tr. 1120–1127.

⁵⁴⁸ Aristoph. Ran. 389–90.

⁵⁴⁹ Aristoph. Ac. 626–sgg.

retorica, infatti, se ben esercitata punta sulla capacità di infondere piacere per acquisire consensi. La polemica di Aristofane si avvicina alla posizione di Platone che in dialoghi come il *Gorgia* insiste sul fatto che caratteristica principale dell'arte retorica sia quella di adulare il pubblico puntando più su ciò che può stimolare in esso il piacere che sulla verità. Rispetto ad Aristotele, invece, c'è un totale accordo in relazione al piacere che proviene dall'opera poetica. *Poetica* e *Retorica*⁵⁵⁰ sono gli scritti che affrontano in modo più specifico l'aspetto del piacere poetico; in particolare nella *Poetica* Aristotele riconosce il piacere come fine ultimo dell'arte e sostiene che ogni genere poetico possiede un proprio piacere specifico, che varia per le diverse tipologie di reazioni suscitate nel pubblico. Una scena come quella della parodo delle *Vespe*⁵⁵¹ dimostra che la connessione stretta tra canto e piacere dell'ascolto ancor prima di essere teorizzata era già percepita come un dato di fatto. In base ad un passo della *Pace*⁵⁵², inoltre, è manifesta la consapevolezza di Aristofane riguardo al fatto che solo la buona poesia può suscitare il piacere del pubblico, che, d'altro canto, è libero di esprimere il proprio gusto personale di fronte alle diverse rappresentazioni. In sintesi, dunque, si può affermare che all'epoca di Aristofane era norma comunemente accettata quella secondo la quale il fine dell'arte (in questo caso dell'arte poetica) è quello di generare piacere, ma che solamente un prodotto costruito secondo i canoni di una τέχνη è in grado di raggiungere tale scopo e che, in ogni caso, il gusto e il conseguente apprezzamento da parte del pubblico è ciò che decreta la buona riuscita della rappresentazione.

L'analisi condotta nelle tre sezioni in cui si divide la ricerca ha evidenziato una stretta connessione tra alcune nozioni che Aristofane aveva inserito in passi significativi delle proprie commedie e ciò che Aristotele teorizza all'interno del suo manuale sull'arte poetica. La *Poetica* dispone in modo sistematico ed organizzato tutte quelle norme che i poeti delle epoche precedenti avevano messo in pratica seguendo una tradizione comune ma non ancora istituzionalizzata. L'opera di Aristofane, insieme ad alcuni riferimenti presenti all'interno di tragedie e composizioni poetiche coeve o precedenti, dimostra che almeno nella seconda metà del V secolo a.C. vigevano delle norme non

550 Ar. *Poet.* 1148b4–9, 1148b17–19 e 1453b10–14; *Rhet.* 1371b4–8 e 1378a19–22.

551 Aristoph. *V.* 268–272.

552 Aristoph. *Pax.* 531–533.

scritte (o quanto meno non pervenute) ma ugualmente applicate, che Aristotele ha organizzato in un trattato scientifico. La ricerca ha cercato di mostrare come tra la fine del V secolo e la prima metà del IV i termini presi in esame facessero parte di un lessico appartenente all'ambito specifico della letteratura. Il ricorrere della medesima terminologia in contesti simili suggerisce l'esistenza di una critica letteraria *in nuce*, che vedrà la sua massima espressione a partire da Aristotele e soprattutto, un secolo più tardi, con l'affermarsi della filologia alessandrina. I cinquant'anni che separano i due estremi della presente ricerca, le commedie di Aristofane e la *Poetica* di Aristotele, costituiscono la fase più prolifica all'interno di una preistoria della critica letteraria, che, attraverso i Sofisti e Platone, in un periodo relativamente breve di tempo è passata dall'essere un'espressione personale dell'artista, che tenta di spiegare e giustificare il proprio prodotto, all'essere una vera e propria area scientifica. L'approccio sistematico di Aristotele e la sua forte personalità ed autorità nel panorama scientifico dell'epoca hanno consentito alla sua τέχνη ποιητική di sopravvivere fino ai giorni nostri. L'opera del filosofo di Stagira permette di fissare da un lato un punto di arrivo per l'epoca precedente, dall'altro un punto di partenza per la nascita della filologia vera e propria.

BIBLIOGRAFIA

PRINCIPALI EDIZIONI DI RIFERIMENTO

ARISTOFANE

COULON, *Grenouilles* = V. Coulon - H. Van Daele, *Aristophane. Les Thesmophories — Les Grenouilles*, Paris 1967.

DEL CORNO, *Rane* = D. Del Corno, *Aristofane. Le Rane*, Milano 1985

DOVER, *Frogs* = K. Dover, *Aristophanes. Frogs*, Oxford 1993

ROGERS, *Frogs* = B. B. Rogers, *The Frogs of Aristophanes with a translation into corresponding metres, introduction and commentary*, Oxford 1902

VAN LEEUWEN, *Ranae* = J. Van Leeuwen, *Aristophanis Ranae*, Leiden 1896 1968²

DÜBNER, *Scholia* = F. Dübner, *Scholia Graeca in Aristophanem cum prolegomenis grammaticorum, varietate lectionis optimorum codicum integra, ceterorum selecta, annotata, annotatione criticorum item selecta*, Paris 1883

PADUANO-GRILLI, *Rane* = G. Paduano-A. Grilli, *Aristofane. Le Rane*, Milano 1996

COULON, *Grenouilles* = V. Coulon - H. Van Daele, *Aristophane. Les Thesmophories — Les Grenouilles*, Paris 1967.

OLSON, *Acharnians* = Aristophanes, *Acharnians*. *Edited with Introduction and Commentary by S. Douglas Olson*, Oxford 2002

SOMMERSTEIN, *Wealth* = Aristophanes, *Wealth*. *Edited with Translation and Commentary by Alan H. Sommerstein*, Warmister 2001

TRAGICI

BARRETT, *Hippolytos* = W. S. Barrett, *Euripides. Hippolytos*, London 1964

EASTERLING, *Trachiniae* = P. E. Easterling, *Sophocles. Trachiniae*, Cambridge 1982

FERRARI, *Aiace* = F. Ferrari, *L'Aiace di Sofocle*, Torino 1974

FRAENKEL, *Agamemnon* = E. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1950

GARVIE, *Ajax* = A. F. Garvie, *Sophocles. Ajax*, Warminster 1998

GRIFFITH, *Antigone* = M. Griffith, *Sophocles. Antigone*, Cambridge 1999

GRIFFITH, *Prometheus* = M. Griffith, *Aeschylus. Prometheus Bound*, Cambridge 1983

HALLERAN, *Hippolytus* = M. R. Halleran, *Euripides Hippolytus*, Warminster 1995

JEBB, *Antigone* = R. C. Jebb, *Sophocles. The plays and fragments with critical notes, commentary, and translation in English prose*, Amsterdam 1963

PODLECKI, *Prometheus* = A. J. Podlecki, *Aeschylus. Prometheus Bound with introduction, translation, and commentary*, Oxford 2005

SOMMERSTEIN, *Oresteia* = A. H. Sommerstein, *Aeschylus. Oresteia: Agamemnon, Libation-bearers, Eumenides*, Cambridge Mass. 2008

STANFORD, *Ajax* = W. B. Stanford, *Sophocle. Ajax with introduction, revised text, commentary. appendixes, indexes and bibliography*, New York 1979

NONVEL, *Gorgia* = Platone, *Gorgia*. A cura di Stefania Nonvel Pieri, Napoli 1991

REALE, *Fedro* = Platone, *Fedro*. A cura di Giovanni Reale. Testo critico di John Burnet, Milano 1998

HEITSCH, *Phaidros* = Platon, *Phaidros*. Übersetzung und Kommentar von Ernst Heitsch, Göttingen 1993

ARISTOTELE

POETICA

ALBEGGIANI, *Poetica* = F. Albeggiani, *Aristotele. La Poetica*, Firenze 1934

BUTCHER, *Poetry* = S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, New York 1951⁴ (1894¹)

BYWATER, *Poetica* = I. Bywater, *Aristotelis de Arte Poetica Liber*, Oxford 1897, 1953⁶

COOPER, *Poetry* = L. Cooper, *Aristotle on the Art of Poetry*, New York 1913, 1947²

DE MONTMOLLIN, *Poétique* = D. De Montmollin, *La Poétique d'Aristote. Texte primitif et additions ultérieures*, Neuchatel 1951

DUPONT-ROC/LALLOT, *Poétique* = *Le Poétique. Aristoteles. Le texte Grec avec une traduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot*, Paris 1980

GALLAVOTTI, *Poetica* = C. Gallavotti, *Aristotele. Dell'arte poetica*, Milano 1974.

HALLIWELL, *Poetics* = S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, London 1986

KASSEL, *Poetica* = R. Kassel, *Aristotelis de Arte Poetica Liber*, Oxford 1965, 1968³

LUCAS, *Poetics* = D. W. Lucas, *Aristotle's Poetics*, Oxford 1968.

PADUANO, *Poetica* = G. Paduano, *Aristotele. Poetica*, Bari 2009

ROSTAGNI, *Poetica* = A. Rostagni, *Aristotele. Poetica: Introduzione, testo e commento di Augusto Rostagni*, Torino 1945 (2^a edizione)

DUFOUR, *Rhétorique II* = M. Dufour, *Aristote. Rhétorique. Tome Deuxième (Livre II)*, Paris 1960

ETICA NICOMACHEA

GAUTHIER-JOLIF, *Éthique* = R.A. Gauthier-J.Y. Jolif, *L'Éthique à Nicomaque*, Louvain - Paris 1970²

JOACHIM, *Ethics* = H. H. Joachim, *Aristotle. The Nicomachean Ethics*, Oxford 1966

FESTUGIÈRE, *Plaisir* = A. J. Festugière, *Aristote. Le Plaisir* («*Eth. Nic.*» VII 11–14, X 1–5), Paris 1960

NATALI, *Etica* = C. Natali, *Aristotele. Etica Nicomachea*, Bari 2007

ROWE–BROADIE, *Ethics* = C. Rowe–S. Broadie, *Aristotle. Nicomachean Ethics*, Oxford 2002

TAYLOR, *Ethics* = C.C.W. Taylor, *Aristotle. Nicomachean Ethics. Books II-IV*, Oxford 2006

POLITICA

AUBONNET, *Politique* = J. Aubonnet, *Aristote. Politique I–III*, Paris 1989

BARKER, *Politics* = E. Barker, *Aristotle. Politics. Translated with an Introduction, notes and Appendixes*, Oxford 1946 1948²

BERNAYS, *Politik* = J. Bernays, *Aristoteles Politik. Erstes, zweites und drittes Buch mit erklärenden Zusätzen ins Deutsch Übertragung*, Berlin, Hertz 1872.

GIGON, *Politik* = O. Gigon, *Aristoteles Politik, eingeleitet, übersetzt und kommentiert*, Zürich-München, 1998 (ed. or. 1973).

KRAUT, *Politics* = R. Kraut, *Aristotle: Politics Books VII and VIII. Translation, with a Commentary*, Oxford 1999.

LAURENTI, *Politica* = R. Lauronti, *Aristotle: Politica. Traduzione, Note e Commento*, Bari 1997 (ed. or. 1993).

LORD, *Politics* = C. Lord, *Aristotle: The Politics. Translated and with an Introduction, Notes, and Glossary*, Chicago 1984.

STUDI

ADKINS, *Merit* = A. W. H. Adkins, *Merit and Responsibility. A Study in Greek Values*, Oxford 1965

ADKINS, *Tragedy* = A. W. H. Adkins, *Aristotle and the Best Kind of Tragedy* in CQ 16 (1966) 78-102

ALLEN, *Paradox* = R. E. Allen, *The Socratic Paradox*, in JHI 21 (1960) 256-265

ALONI, *Giambo* = A. Aloni, *Giambo e commedia nella Poetica di Aristotele. Osservazioni preliminari*, in Atti del Sodalizio Glottologico milanese, 21 (1979-80) 115-123

ANNAS, *Ethics* = J. Annas, *Platonic Ethics, Old and New*, Ithaca-New York-London 1999

ANNAS, *Pleasure* = J. Annas, *Aristotle on Pleasure and Goodness*, in A.O. Rorty, *Essays on Aristotle's Ethics*, Berkley-Los Angeles-London 1980 285-299

ARRIGHETTI, *Poesia* = G. Arrighetti, *Poesia, poetica e storia nella riflessione dei greci*, Pisa 2006

ARRIGHETTI, *Poeta* = G. Arrighetti, *Il poeta e la tradizione in Esiodo. Opere*, Torino 1998 XV-LXVI

ARRIGHETTI, *Poeti* = G. Arrighetti, *Poeti, eruditi e biografi. Momenti della riflessione dei Greci sulla letteratura*, Pisa 1987

ATKINS, *Criticism* = J. W. H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity* (2 voll.), Cambridge & London 1934, 1952.

AVEZZÙ, *Mito* = G. Avezzi, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia 2003

BAKER, *Comics* = W. W. Baker, *De Comicis Graecis Litterarum Iudiciis*, in HSt 15 (1904) 121-240

BAMBROUGH, *Paradox* = R. Bambrough, *Socratic Paradox*, in PhQ 41 (1960) 289-300

BELFIORE, *Pleasure* = E. Belfiore, *Pleasure, Tragedy and Aristotelian Psychology*, in CQ 35 II (1985) 349-361

BELFIORE, *Emotion* = E. Belfiore, *Tragic Pleasure. Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton 1992

BLUNDELL, *Friends* = M. W. Blundell, *Helping Friends and Harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge 1989

BONANNO *Metafora* = M.G. Bonanno, *Metafora e critica letteraria. A proposito di Aristofane, Rane 900-904* in SemRom 1 (1998) 79-87

BONANNO, *Allusione* = M. G. Bonanno. *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma 1990

BOWIE, *Parabasis* = A. M. Bowie, *The Parabasis in Aristophanes: Prolegomena, «Acharnians»*, in CQ 32 (1982) 27-40

BRAVO, *Platon* = F. Bravo, *Le Platon de Lois est-il hédoniste?*, in S. Scolnicov–L. Brisson, *Plato's Laws: From Theory into Practice. Proceedings of the VI Symposium Platonicum. Selected Papers*, Sankt Augustin 2003 103–115

BREMER, *Hamartia* = J. M. Bremer, *Hamartia*, Amsterdam 1969

BRISSON, *Phthónos* = L. Brisson, *La notion de phthónos chez Platon* in *Reflexions contemporaines sur l'antiquité classique : journées Henry Joly 1993 : actes du colloque international tenu a Grenoble les 25, 26 et 27 mars 1993 sous la direction de Marie-Laurence Desclos*, Grenoble 1996 ora in L. Brisson, *Lectures de Platon*, Paris 2000

CALOCERO, *Gorgias* = G. Calocero, *Gorgias and the Socratic Principle Nemo Sua Sponte Peccat*, in *JHS* LXXVII (1957) 12–17

CANTARELLA, *Teatro* = R. Cantarella, *Scritti minori sul teatro greco*, Brescia 1970

CARONE, *Hedonism* = G. R. Carone, *Hedonism and the Pleasureless Life in Plato's Philebus*, in *Phronesis* 45/4 (2000) 257–283

CERASUOLO, *Comico* = S. Cerasuolo, *La teoria del comico nel Filebo di Platone*, Napoli 1980

CLEARY, *Paideia* = J. J. Cleary, *Paideia in Plato's Laws*, in S. Scolnicov–L. Brisson, *Plato's Laws: From Theory into Practice. Proceedings of the VI Symposium Platonicum. Selected Papers*, Sankt Augustin 2003 165–173

CORNFORD, *Origin* = F. M. Cornford, *The Origin of Attic Comedy*, London 1914

CORTASSA, *Aristofane* = G. Cortassa, *Il poeta, la tradizione e il pubblico. Per una poetica di Aristofane* in *La polis e il suo teatro* a cura di Eugenio Corsini, Padova 1986

CURZER, *Good* = H. Curzer, *How Good People Do Bad Things: Aristotle on the Misdeeds of the Virtuous* in *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 28 (2005), 233-256

DAWE, *Hamartia* = R. D. Dawe, *Some Reflections on Ate and Hamartia* in *HSCPh* 72 (1968) 89-123

DEGANI, *Escrologia* = E. Degani, *Insulto ed escrologia in Aristofane*, in *Dioniso* 57 (1987) 31-47

DENNISTON, *Terms* = J. D. Denniston, *Technical Terms in Aristophanes*, in *CQ* 21 (1927) 113-121

DE ROMILLY, *Magic* = J. De Romilly, *Magic and Rhetoric in Ancient Greece*, Massachusetts and London 1975

DES PLACES, *Langue* = E. Des Places, *La Langue Philosophique de Platon: le Vocabulaire de l'Accès au Savoir et de la Science*, in *SycGymn* 14 (1961) 71-83

DI BENEDETTO-MEDDA, *Tragedia* = V. Di Benedetto - E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997

DONADI, *Elena* = F. Donadi, *Considerazioni in margine all'Encomio di Elena*, in *SycGymn* 38 (1985) 479-485

DUPRÉEL, *Sophistes* = E. Dupréel, *Les Sophistes. Protagoras, Gorgias, Prodicus, Hippias*, Neuchâtel, 1948.

DYER, *Hamartia* = R. R. Dyer, *"Hamartia" in the "Poetics" and Aristotle's Model of Failure* in *Arion* 4 (1965) 658-664

ELDRIDGE, *Tragedy* = R. Eldridge, *How Can Tragedy Matter For Us?* in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53 (1994) 287–298

ELSE, *Poetics* = G. F. Else, *Aristotle's Poetics: the Argument*, Cambridge 1967

ERLER, *Platone* = M. Erler, *Platone. Un'introduzione*, Torino 2008 [Trad. it. di *Platon*, München 2006].

FREDE, *Disintegration* = D. Frede, *Disintegration and Restoration: Pleasure and Pain in Plato's Philebus*, in R. Kraut, *The Cambridge Companion to Plato*, Cambridge 1992 425–463

FREDE, *Pleasure* = D. Frede, *Nicomachean Ethics VII. 11–12: Pleasure*, in C. Natali, *Aristotle's Nicomachean Ethics, Book VII. Symposium Aristotelicum*, Oxford 2009 183–207

FREDE, *Pleasures* = D. Frede, *Rumpelstiltskin's Pleasures: True and False Pleasures in Plato's Philebus*, in *Phronesis* 30/2 (1985) 151–180

FUSSI, *Retorica* = A. Fussi, *Retorica e potere. Una lettura del Gorgia di Platone*, Pisa 2006

GALLOP, *Paradox* = D. Gallop, *The Socratic Paradox in the Protagoras*, in *Phronesis* 9 (1964) 117–129

GASTALDI, *Spoudaios* = S. Gastaldi, *Lo spoudaios aristotelico tra etica e poetica* in *Elenchos* VIII (1987) 63–104

GENTILI, *Poesia* = B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Bari 1984

GIANGRANDE, *Spoudaiogeloion* = L. Giangrande, *The Use of Spoudaiogeloion in Greek and Roman Literature*, The Hague - Paris 1972

GIGANTE, *Poesia* = M. Gigante, *Poesia e critica letteraria nell'Accademia antica*, in *Miscellanea di Studi Alessandrini in memoria di Augusto Rostagni*, Torino 1963 234-248

GIGON, Σπουδαῖος = O. Gigon, Σπουδαῖος, in E. Welskopf, *Soziale Typenbegriffe im alten Griechenland und ihr Fortleben in den Sprachen der Welt*, Berlin 1981 IV 7-13

GIULIANO, *Platone* = F. M. Giuliano, *Platone e la poesia. Teoria della composizione e prassi della ricezione*, Sankt Augustin 2005

GLANVILLE, *Error* = I. M. Glanville, *Tragic Error* in CQ 43 (1949) 47-56

GOLDEN, *Comedy* = L. Golden, *Aristotle on Comedy*, in Journ. Aesth. Art. Crit. 42 (1984) 283-290

GOLDEN, *Comic* = L. Golden, *Comic Pleasure*, in Hermes 11 (1987) 165-174

GOLDEN, *Hamartia* = L. Golden, *Hamartia, Ate, and Oedipus* in CW LXXII (1978) 3-12

GOLDEN, *Pleasure* = L. Golden, *Aristotle on the Pleasure of Comedy*, in A. Okseberg Rorty, *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton 1992 379-386

GOLDEN, *Tragedy* = L. Golden, *Is Tragedy "Imitation of a Serious Action"?*, in Gr. Rom. Byz. St. 6 (1965) 283-289

GOSLING-TAYLOR, *Pleasure* = J. C. B. Gosling and C. C. W. Taylor, *The Greeks on Pleasure*, Oxford 1982.

GOTTLIEB, *Aristotle* = P. Gottlieb, *Aristotle and Protagoras: The Good Human Being as the Measure of Goods* in *Apeiron* XXIV n.1 (1991) 25-45.

GREDDLEY, *Comedy* = B. Gredley, *Comedy and Tragedy — Inevitable Distinctions: Response to Taplin* in *SILK, Tragedy*, 203–216

GRUBE, *Critics* = G. M. A. Grube, *The Greek and Roman Critics*, London 1965

HACKFORTH, *Hedonism* = R. Hackforth, *Hedonism in Plato's Protagoras*, in *CQ* 22 (1928) 39-42

HALLIWELL, *Aischrology* = S. Halliwell, *Aischrology, Shame, and Comedy* in I. Sluiter - R. M. Rosen, *Free Speech in Classical Antiquity*, Leiden 2004 115-144

HALLIWELL, *Laughter* = S. Halliwell, *The Uses of Laughter in Greek Culture* in *CQ* 41 II (1991) 279-296

HALLIWELL, *Pleasure* = S. Halliwell, *Pleasure, Understanding, and Emotion in Aristotle's Poetics*, in A. Okseberg Rorty, *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton 1992 241–260

HALLIWELL, *Rire* = S. Halliwell, *Le Rire Rituel et la Nature de l'Ancienne Comédie Attique* in M. L. Desclos, *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble 2000

HALLIWELL, *Satire* = S. Halliwell, *Aristophanic Satire* in *The Yearbook of English Studies* 14 (1984) 6-20

HAMPTON, *Plato* = C. Hampton, *Plato's Later Analysis of Pleasure*, in J. Anton–A. Preus, *Essays in Ancient Greek Philosophy III. Plato*, New York 1989 41–49

HAMPTON, *Pleasure* = C. Hampton, *Pleasure, Knowledge, and Being: an Analysis of Plato's Philebus*, New York 1990

HARRIOTT, *Poetry* = R. Harriott, *Poetry and Criticism Before Plato*, London 1969

HARSH, *Ἀμαρτία* = P. W. Harsh, *Ἀμαρτία Again* in TAPhA 76 (1945) 47–58

HEAT, *Comedy* = M. Heat, *Aristotelian Comedy* in CQ 39 II (1989) 344–354

HEAT, , *Pleasures* = M. Heat, *Aristotle and the Pleasures of Tragedy*, in Ø. Andersen–J. Haarberg, *Making Sense of Aristotle. Essays in Poetics*, Eastbourne 2003 7–24

HELD, *Teleology* = G. F. Held, *ΣΠΘΥΔΑΙΟΣ and Teleology in the Poetics* in TAPhA 114 (1984) 159–176

HELD, *Tragedy* = G. F. Held, *Aristotle's Teleological Theory of Tragedy and Epic*, Heidelberg 1995

IERANÒ, *Ditirambo* = G. Ieranò, *I Ditirambo di Dioniso. le Testimonianze Antiche*, Pisa-Roma 1997.

IRWIN, *Ethics* = T. H. Irwin, *Ethics in the Rhetoric and in the Ethics* in *Essays on Aristotle's Rhetoric* edited by Amélie Okseberg Rorty, Berkeley-Los Angeles-London 1996

IRWIN, *Plato* = T. Irwin, *Plato's Ethics*, Oxford 1995

JAEGER, *Aristotele* = W. Jaeger, *Aristotele : prime linee di una storia della sua evoluzione spirituale* a cura di G. Calocero, Firenze 1935 [Trad. it. di *Aristoteles. Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung*, Berlin 1923].

JANKO, *Comedy* = R. Janko, *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of "Poetics II"*, London 1st ed. 1984, 2nd ed. 2002

JAULIN, *Rire* = A. Jaulin, *Le rire logique: usage de geloion chez Aristote* in M. L. Desclos, *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble 2000

KING, *Elenchus* = J. King, *Elenchus, Self-Blame and the Socratic Paradox*, in *RM* 41 (1987) 105–126

KUCH, *Ethos* = H. Kuch, *Aristophanes' Frogs and the Ethos of tragedy* in *Sileno* 19 (1993) 131-141

LANATA, *Poetica* = G. Lanata, *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1963.

LANZA, *Simmetria* = D. Lanza, *La simmetria impossibile. Commedia e comico nella Poetica di Aristotele*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte* vol. V, Urbino 1987 65-80

LAURENTI, *Dialoghi* = R. Laurenti, *Aristotele. I frammenti dei dialoghi*, Napoli 1987

LEIGHTON, *Emotions* = S. R. Leighton, *Aristotle and Emotions*, in *Phronesis* 27 (1982) 144-174

LESKY, *Geschichte* = A. Lesky, *Geschichte der griechische Literatur*, Bern 1957

LESZL, *Potere* = W. Leszl, *Il Potere della Parola in Gorgia e in Platone*, in *SycGymn* 38 (1985) 65–77

LI VOLSI, *Cronologia* = R. Li Volsi, *Sulla cronologia dei dialoghi platonici*, in GM 23 (2001) 217–256

LI VOLSI, *Filebo* = R. Li Volsi, *Il Filebo di Platone*, in Filosofia (Terza Serie) 56, II (2005) 1–39

LIENHARD, *Poetik* = M. K. Lienhard, *Zur Entstehung und Geschichte von Aristoteles' Poetik*, Zurich 1950.

LONGO, *Filodemo* = F. Longo, *Terminologia del «bello» e del «brutto» secondo la poetica di Filodemo*, in AAP 16 (1966-1967) 297-304

LONGO, *Retorica* = O. Longo, *La retorica di Gorgia: tecnica della persuasione ed esercizio del potere*, in SycGymn 38 (1985) 57-63.

LUCKHARDT, *Remorse* = C. G. Luckhardt, *Remorse, Regret, and the Socratic Paradox*, in Analysis 35 (1975) 159–166

LUTHER, *Schwäche* = W. Luther, *Die Schwäche des geschriebenen Logos. Ein Beispiel humanistischer Interpretation, versucht am so genannten Schriftmythos in Platons Phaidros (274B 6 sqq.)*, Gymnasium 68 (1961), 526-548

LUZZATTO, *Oratoria* = M. T. Luzzatto, *L'oratoria, la retorica e la critica letteraria dalle origini ad Ermogene*, in F. Montanari, *Da Omero agli Alessandrini. Problemi e figure della letteratura greca*, Firenze 1988 207-256

MADER, *Lachens* = M. Mader, *Das Problem des Lachens und die Komödie bei Platon*, Stuttgart Berlin Köln Mainz 1977

MARTINA, *Poetica* = A. Martina, *La Poetica di Aristotele e l'Edipo Re di Sofocle: ἀμαρτία e ὄψις* in *Cultura e lingue classiche* 3. 3°Convegno di aggiornamento e di didattica. Palermo, 29 ottobre–1 novembre 1989, Roma 1993 87–138

MASSA, *Aristofane* = L. Massa, *Aristofane e il comico*, in ΚΩΜΩΔΟΤΡΑΓΗΜΑΤΑ. *Studia Aristophanea* W. J. W. Koster in honorem, Hakkert 1967

MASTROMARCO - TOTARO, *Teatro* = G. Mastromarco - P. Totaro, *Storia del teatro greco*, Firenze 2008

MASTROMARCO, *Aristofane* = G. Mastromarco, *Introduzione ad Aristofane*, Bari 1994

MASTROMARCO, *Komodeîn* = G. Mastromarco, *Onomastî komodeîn e spoudaiogeloion* in A. Ercolani, *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stuttgart - Weimar 2002 205-223

MESTURINI, *Diaframma* = A. M. Mesturini, *Diaframma e γέλως in Aristotele: "Riso della carne" o "riso dell'intelletto"?*, in *Mosaico. Studi in onore di Umberto Albinì*, a cura di Simonetta Feraboli, Genova 1993

MÉRIDIÉ, *Euthydème* = Platon. *Œuvres Complètes. Tome V – 1re Partie. Ion – Ménexène – Euthydème. Texte Établi et Traduit par Luis Méridier*, Paris 1964

MICALELLA, *Giudizio* = D. Micaella, *Giudizio artistico e maturità politica. Una tematica aristotelica* in *Atheneum* 64 (1986) 127-137

MICALELLA, *Riso* = D. Micaella, *I giovani amano il riso. Aspetti della riflessione aristotelica sul comico*, Lecce 2004

MOLES, *Notes* = J. Moles, *Notes on Aristotle, Poetics 13 and 14* in *CQ* 29 (1979) 77–94

MOUZE, *Législateur* = L. Mouze, *Le Législateur et le Poète. Une interprétation des Lois de Platon*, Lille 2005

MULHERN, *Paradoxes* = J. J. Mulhern, *Aristotle and the Socratic Paradoxes*, in JHI 35 (1974), 293–299

MUREDDU, *Parola* = P. Mureddu, *La parola che «incanta»*: Note all'Elena di Gorgia, in Sileno 18 (1991) 249-258.

MURPHY, *Aristophanes* = C.T. Murphy, *Aristophanes and the Art of Rhetoric*, in HSt 49 (1938) 69-113

MURRAY, *Aristophanes* = G. Murray, *Aristophanes: a study*, Oxford 1933

NETTLESHIP, *Education* = R. L. Nettleship, *The Theory of Education in Plato's Republic*, Oxford 1935

NOVO TARAGNA, *Linguaggio* = S. Novo Taragna, *Sul linguaggio della critica letteraria nelle Rane: LALIA e STWMULIA* in Quaderni del Dipartimento di filologia, linguistica e tradizione classica "Augusto Rostagni", Torino 1999 89-97

NÜNLIST, *Poetologische* = R. Nünlist, *Poetologische Bildersprache in der frü griechischen Dichtung*, 1998.

O'SULLIVAN, *Alcidamas* = N. O'Sullivan, *Alcidamas, Aristophanes and the beginning of the Greek stylistic theory*, Stuttgart 1992

PACK, *Fate* = R. A. Pack, *Fate, Chance, and Tragic Error* in AJPh 60 (1939) 350–356

PACK, *Guilt* = R. A. Pack, *On Guilt and Error in Senecan Tragedy* in TAPhA 70 (1940) 360–371

PACK, *Tragedy* = R. A. Pack, *A Passage in Alexander of Aphrodisias Relating to the Theory of Tragedy*, AJP 58 (1937) 418–36

PANNO, *Dionisiaco* = G. Panno, *Dionisiaco e alterità nelle Leggi di Platone : ordine del corpo e automovimento dell'anima nella città-tragedia*, Milano 2007

PASQUALI, *Rane* = G. Pasquali, *Il verso 97 delle «Rane»*, in SIFC N.S. 3 (1923) 71-74

PELLIZER, *Simonide* = E. Pellizer, “...E il bello e il turpe distingue”. *Simonide*, fr. 36 P.M.G. 541, in QUCC 28 (1978) 87-91

PENNER, *Pleasures* = T. Penner, *False Anticipatory Pleasures: “Philebus” 36a3-41a6*, in Phronesis 15(1970) 166–178

PFEIFFER, *Filologia* = R. Pfeiffer, *Storia della filologia classica. Dalle origini alla fine dell'età ellenistica*, Napoli 1973 [Trad. It. di *History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, Oxford 1968].

PICKARD-CAMBRIDGE, *Dithyramb* = A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb Tragedy and Comedy*, Oxford 1927

PLEBE, *Comico* = A. Plebe, *La nascita del comico nella vita e nell'arte degli antichi Greci*, Bari 1956

PLEBE, *Teoria* = A. Plebe, *La teoria del comico da Aristotele a Plutarco*, Torino 1952

PRATO, *Euripide* = C. Prato, *Euripide nella critica di Aristofane*, Galatina 1955

RAPP, *Pleasure* = C. Rapp, *Nicomachean Ethics VII. 13–14 (1154^a21): Pleasure and eudaimonia*, in C. Natali, *Aristotle's Nicomachean Ethics, Book VII. Symposium Aristotelicum*, Oxford 2009 209–235

REVERDIN-GRANGE, *Aristophane = Entretiens sur l'Antiquité classique. Publiés par Olivier Reverdin et Bernard Grange*, tome XXXVIII *Aristophane*, Genève 1993

ROSEN, *Contest* = R. M. Rosen, *Aristophanes' Frogs and the Contest of Homer and Hesiod* in *TAPhA* 134 (2004) 295–322

ROSSI, *Generi* = L. E. Rossi, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche* in *BICS* 18, 1971, 69–94

RORTY, *Akrasia* = A. O. Rorty, *Akrasia and Pleasure: Nicomachean Ethics Book 7*, in A.O. Rorty, *Essays on Aristotle's Ethics*, Berkley–Los Angeles–London 1980 267–284

RUDEBUSCH, *Socrates* = G. Rudebusch, *Socrates, Pleasure, and Value*, Oxford 1999

RUDEBUSCH, *Hedonism* = G. Rudebusch, *Plato, Hedonism, and Ethical Protagoreanism*, in J. Anton–A. Preus, *Essays in Ancient Greek Philosophy III. Plato*, New York 1989 27–40

RUSSELL, *Criticism* = D. A. Russell, *Classical Literary Criticism*, Oxford 1989.

RUSSELL, *Pleasures* = D. C. Russell, *Plato on Pleasure and the Good Life*, Oxford 2005

RUSSELL-WINTERBOTTOM, *Criticism = Ancient Literary Criticism. The principal texts in new translations. Edited by D. A. Russell and M. Winterbottom*, Oxford 1972.

SAINTSBURY, *Criticism* = G. Saintsbury, *A History of Criticism and literary taste in Europe. From the earliest texts to the present day* (3 voll.), Edinburgh and London 1900

SAÏD, *Faute* = S. Saïd, *La Faute Tragique*, Paris 1978

SANDYS, *History* = J. E. Sandys, *A History of classical Scholarship* (3 voll.), vol. I 52-66, New York (2) 1958

SANTAS, *Paradoxes* = G. Santas, *The Socratic Paradoxes*, in PhR 73 (1964) 147–164

SAUNDERS, *Paradoxes* = T. J. Saunders, *The Socratic Paradoxes in Plato's Laws: A Commentary on 859c–864b*, in Hermes 96 (1968) 421–434

SCHÄFER, *Lexikon* = C. Schäfer, *Platon-Lexikon. Begriffswörterbuch zu Platon und der platonischen Tradition*, Darmstadt 2007

SCHMID-STÄHLIN, *Literatur* = W. Schmid und O. Stählin, *Geschichte der Griechischen Literatur. Erster Teil, Vierter Band: die Griechische Literatur zur Zeit der attischen Hegemonie nach dem Eingreifen der Sophistik von W. Schmid*, München 1946.

SCHOTTLAENDER, *Spoudaios* = R. Schottlaender, *Der Aristotelische "spoudaios"*, in ZPhF 34 (1980) 385–95

SCHÜTRUMPF, *Hamartia* = E. Schütrumpf, *Traditional Elements in the Concept of Hamartia in Aristotle's Poetics* in HSCPh 92 (1989) 137-156

SCOLNICOV, *Pleasure* = S. Scolnicov, *Pleasure and responsibility in Plato's Laws*, in S. Scolnicov–L. Brisson, *Plato's Laws: From Theory into Practice. Proceedings of the VI Symposium Platonicum. Selected Papers*, Sankt Augustin 2003 122–127

SEGAL, *Physis* = E. Segal, *The Physis of Comedy in Oxford readings in Aristophanes edited by Erich Segal*, Oxford 1996 1-8

SHERMAN, *Hamartia* = N. Sherman, *Hamartia and Virtue*, in *Essays on Aristotle's Poetics* edited by Amélie Okseberg Rorty, Princeton 1992 177–196

SICKING, *Ranae* = C. M. Sicking, *Aristophanes' Ranae. Een Hoofdstuk uit de Geschiedenis der Griekse Poetica*, Assen 1962

SIFAKIS, *Function* = G. M. Sifakis, *Aristotle on the Function of Tragic Poetry*, Herakleion 2001

SILK, *Aristophanes* = M. S. Silk, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford

SILK, *Poetics* = M. S. Silk, *The 'Six Parts of Tragedy' in Aristotle's Poetics: Compositional Process and Processive Chronology*, in PCPS 40 (1994) 108-115

SILK, *Tragedy* = M. S. Silk, *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford 1996

SMITH, *Goodness* = S. B. Smith, *Goodness, Nobility & Virtue in Aristotle's Political Science* in Polity 19 (1986) 5–26

SOLMSEN, *Origins* = F. Solmsen, *The origins and methods of Aristotle's Poetics*. "Class. Quart." 1935, 192–ss.

SOMMERSTEIN, *Comedy* = A. H. Sommerstein, *Comedy and the Unspeakable* in D. L. Cairns - R. A. Knox, *Law, Rhetoric, and Comedy in Classical Athens. Essays in Honour of Douglas M. MacDowell*, Swansea 2004 205-222

STALLEY, *Laws* = R. F. Stalley, *An Introduction to Plato's Laws*, Oxford 1983

STINTON, *Hamartia* = T. C. W. Stinton, *Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy* in CQ 25 (1975) 221–254

STRAUSS, *Lois* = L. Strauss, *Argument et Action des Lois de Platon*, Paris 1990

SVEMBRO, *Parola* = J. Svembro, *La parola e il marmo. Alle origini della poetica greca*, Torino 1984 [Trad. It. di *La Parole et le Marbre*, Lund 1976].

TAILLARDAT, *Images* = J. Taillardat, *Les Images d'Aristophane. Etude de Langue et de Style*, Paris 1962

TAPLIN, *Comedy* = O. Taplin, *Fifth-Century Tragedy and Comedy: a Synkrisis* in JHS 106, 163–174

TAPLIN, *Tragic* = O. Taplin, *Comedy and the Tragic* in Silk, *Tragedy*, 188–202

TIERNEY, *Frogs* = M. Tierney, *The Parodos in the Aristophanes' Frogs*, in PRIA 12 Section C (1935) 199-202

TIMPANARO CARDINI, *Sofisti* = M. Timpanaro Cardini, *I Sofisti. Frammenti e testimonianze*, Bari 1923

TrGF = A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig 1889

TULLI, *Γελοῖον* = M. Tulli, *Platone, il γελοῖον e le Nuvole di Aristofane* in AAVV, *Studi offerti ad Alessandro Perutelli* Tomo II, Roma 2008

TUSZYŃSKA-MACIEJEWSKA, *Gorgias* = K. E. Tuszyńska-Maciejewska, *Gorgias Apate as an Inevitable and Justified Error of Man's Aesthetic Activity*, AC 25 (1989) 19-22

UGOLINI, *Evoluzione* = G. Ugolini, *L'evoluzione della critica letteraria d'Aristofane*, in SIFC N.S. 3 (1923) 215-246 e 259-291

VAN BRAAM, *Ἀμαρτία* = P. Van Braam, *Aristotle's Use of Ἀμαρτία* in CQ 6 (1912) 266–272

VAN DER EIJK, *Discrepancy* = Ph. J. Van Der Eijk, *Aristotle's Poetics 1452 b 34–36: A Discrepancy Between Wording and Meaning?* in *Mnemosyne* 39 (1986), 390–394

VELARDI, *Gorgia* = R. Velardi, *Gorgia e l'analisi tipologica del discorso nell'Encomio di Elena: discorso poetico e discorso magico*, in *Tradizione ed innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica (Studi in onore di Bruno Gentili) II*, Roma 1993 pp. 813-826.

VERDENIUS, *Principi* = W. J. Verdenius, *I princîpi della critica letteraria greca*, Modena 2003 [Trad. it. di *The Principles of Greek Literary Criticism* in *Mnemosyne* 36 (1983), 14–59].

WALSH, *Enchantment* = G. B. Walsh, *The Varieties of Enchantment. Early Greek Views of the Nature and Function of Poetry*, London 1988

WEISS, *Paradox* = R. Weiss, *The Socratic Paradox And Its Enemies*, Chicago 2006

WERSINGER, *Envie* = A. G. Wersinger, *Comment dire l'Envie Jalouse? φθόνος et ἄπειρον (Philèbe, 48 a 8-50 b 4)* in *La Fêlure du Plaisir. Études sur les Philèbe de Platon 1. Commentaires sous la Direction de Monique Dixsaut*, Paris 1999

WILLI, *Comedy* = A. Willi, *The Language of Greek Comedy*, Oxford 2002

WILLI, *Languages* = A. Willi, *The Languages of Aristophanes: aspects of linguistic variation in classical Attic Greek*, Oxford 2003

WOODBURY, *Frogs* = L. Woodbury, *Aristophanes' Frogs and Athenian Literacy: Ran. 52-53, 1114*, in *TAPhA* 106 (1976) 349-357

ZACHARIA, *Truths* = C. Zacharia, *Converging Truths. Euripides' Ion and the Athenian Quest of Self-Definition*, Leiden–Boston 2003

ZEYL, *Hedonism* = D. J. Zeyl, *Socrates and Hedonism: Protagoras 351b–358d*, in J. Anton–A. Preus, *Essays in Ancient Greek Philosophy III. Plato*, New York 1989 5–25